
UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS
AMHERST 1863



GAZETTE

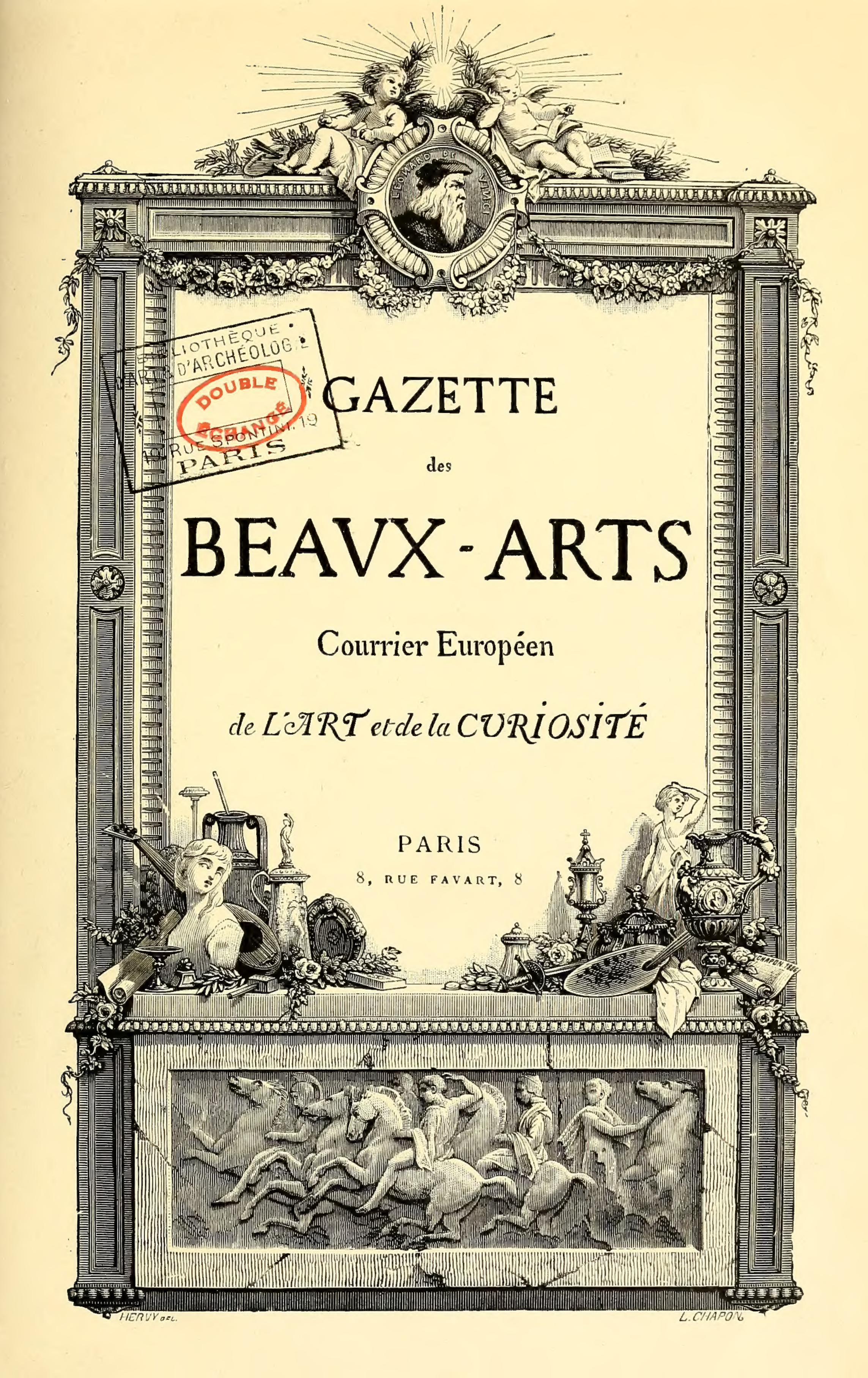
DES

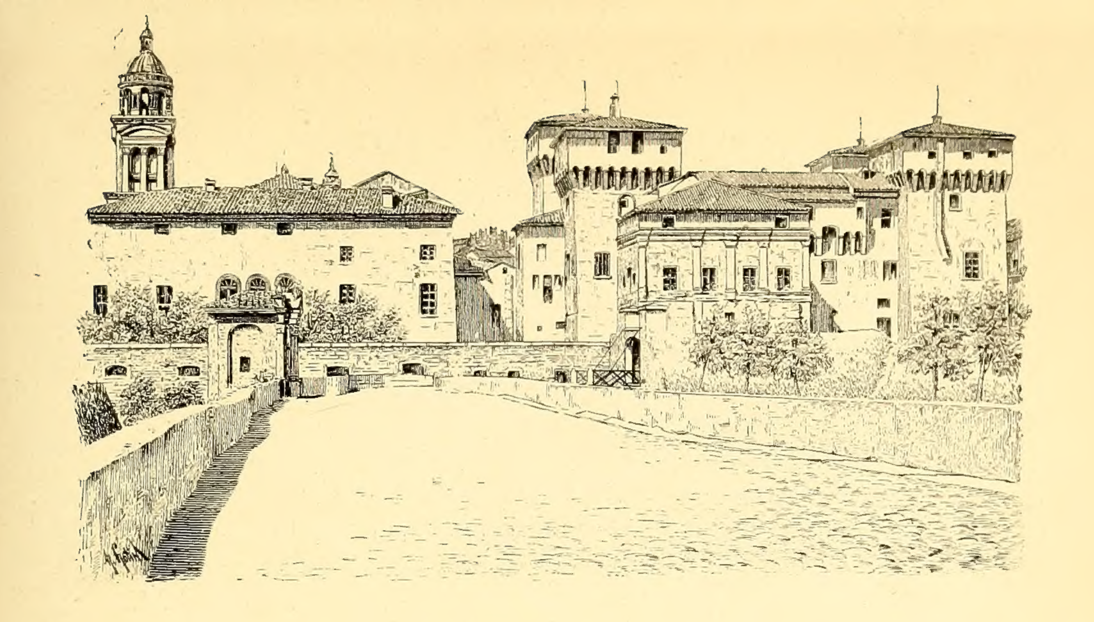
BEAVX-ARTS

TRENTE-CINQUIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME DOUZIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie


LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
HERVY del.
L. CHAPON



LES GONZAGUE

DANS LES FRESQUES DU MANTEGNA

AU

CASTELLO VECCHIO DE MANTOUE

(PREMIER ARTICLE.)



Les fresques peintes par le Mantegna dans la salle du *Castello Vecchio* de Mantoue, dite *Sala dei Sposi,* indépendamment de l'intérêt qu'elles présentent comme une des œuvres considérables du génie de l'artiste, constituent un document iconographique de premier ordre et un monument de haute importance pour l'histoire de la principauté. Nul témoignage contemporain, nulle assertion émanant du prince qui fut le protecteur de l'artiste, ou des alentours du maître, ne peut servir de commentaire à cette grande page et ne permet d'identifier sûrement les personnages représentés. Vasari est muet; les historiens de l'art qui viennent après lui, signalent l'œuvre sans même poser la question d'identité ; il faut arriver jusqu'à notre temps, à Litta et à Pietro Selvatico, pour voir aborder le sujet. Avec eux les archives s'ouvrent, elles se classent surtout ; en même temps on recherche les belles médailles du xve siècle italien qu'on n'admire plus seulement pour leur beauté intrinsèque et pour ce symbolisme grandiose qui sait concréter l'idée générale d'une doctrine ou d'un

règne, et fixer le trait particulier d'un caractère historique. Les précurseurs, His de la Salle, E. Piot, A. Armand, Friedlander, Grégorovius, Jacob Burckardt, rapprochent les monuments et les comparent; la littérature historique et critique demande à l'art de projeter sa lumière sur l'histoire; et ces témoins contemporains, jusque-là restés muets, apportent des preuves irrécusables, dès qu'on les rapproche et qu'on les compare.

Après Pietro Selvatico, Friedlander, le conseiller Bernard Hoffman et Gianbattista Intra de Mantoue, nous voudrions à notre tour faire parler le grand document que nous a laissé le Mantegna[1].

Disons rapidement le lieu, le temps et le milieu historique. Le *Castello Vecchio* de Mantoue est la première résidence personnelle aux Gonzague construite par eux; jusque-là ils ont habité le palais des Bonacolsi, conquis sur les capitaines du peuple auxquels ils ont enlevé le pouvoir en 1328. Bartolino de Novarre, auquel les Este doivent le *Castello Rosso* de Ferrare, a élevé en 1392 cette dure *Rocca* aux murs crénelés, avec sarrazine et pont-levis, flanquée de tours carrées dont la base plonge dans les fossés où il a amené les eaux du Mincio. Francesco, père du premier marquis, lui a commandé cette construction autant pour se mettre lui-même à l'abri d'un coup de main que pour défendre la ville du côté de San Giorgio. A l'est de la ville, en son point le plus élevé, elle se dresse encore au bord du

1. Pietro Estense Selvatico de Padoue est l'auteur reconnu des Notes à l'appui de l'article Mantegna dans les *Vite* de Vasari, dont l'éditeur Félix Lemonnier a enrichi l'édition publiée en 1849 à Florence; et il a le premier exprimé une opinion sur le sujet des Fresques. — M. Friedlander, plus de trente ans après a donné dans le *Jahrbuch* un article intitulé : *Le portrait d'une princesse Hohenzollern peint par Mantegna.* — (Jahrbuch. d. K. Preuss. Kunst-Sammlungen, III.)

On doit au conseiller Bernard Hoffman, de Munich, qui s'est placé surtout au point de vue de l'ancêtre des Hohenzollern, une excellente étude biographique, sous le titre *Barbara von Hohenzollern Markgräfin von Mantua.* (*Ein Lebensbild aus dem XV. Jahrhundert von Bernard Hoffman.* — (Ansbach, *G. Brugel et Sohn* — 1881). Cette étude, très serrée et très documentée, a l'intérêt d'être basée sur les recherches faites dans les Archives d'Allemagne; elle nous donne des dates, des affiliations, des extraits de correspondance de la marquise de Mantoue avec sa famille; et jette par là une grande lumière sur le côté allemand. Les sources italiennes ont été consultées aussi avec conscience.

M. Gian-Battista Intra, directeur des Musées et Bibliothèque de Mantoue, est l'auteur très estimé du *Guide de Mantoue* et de nombreuses publications relatives à l'histoire de la maison Gonzague. Son étude sur les *Villas des Gonzague*, celle sur la *Reggia* et la série des *Romans historiques* sont à consulter pour connaître le milieu.

lac du Milieu, surveille toute la rive opposée et fait tête de pont.

Depuis 1444, Louis III Gonzague, deuxième marquis, fils et successeur de Gian Francesco, qui est né dans la Castello, y règne à sa place ; c'est un rude soldat, on l'a surnommé le *Turc* à cause de sa bravoure, mais c'est en même temps un grand Mécène. A peine son pouvoir affermi après de longues luttes contre son frère Carlo, il s'est voué à la culture intellectuelle et à l'embellissement de sa principauté. Louis excelle à séduire les génies du dehors, et sait les retenir; élève de Victorin de Feltre, il vit au milieu des lettrés ; Politien et Filelfe sont ses hôtes, Léon Battista Alberti a élevé pour lui Saint-Sébastien et San Andréa, l'un des plus beaux temples de la chrétienté; Pisanello vient souvent à sa cour; et depuis dix ans déjà, après avoir disputé le Mantegna à Vérone et à Pavie, il se l'est attaché comme peintre de cour. L'artiste a même construit sa maison à Mantoue, il y vit avec les siens, il y mourra en 1506. A peine Mantegna vient-il de terminer les peintures de son château de Goito (dont il ne reste plus trace), Gonzague lui a demandé de décorer la salle principale du Castello Vecchio, la *Sala dei Sposi*, située au Piano Nobile de la tour d'angle nord.

Au-dessus de l'entablement de la porte d'entrée de cette salle, sur un cartouche porté par des génies, nous lisons cette pompeuse inscription : « A la gloire de l'illustre Louis II, marquis de Mantoue, prince optime et invincible par la foi, et de Barbara sa femme, honneur incomparable de son sexe, dédié par leur Andrea Mantegna de Padoue, qui a achevé son humble travail l'année quatorze cent soixante-quatorze. »

L'artiste a pris pour sujet des scènes de la vie intime de Gonzague, et il s'est proposé d'orner la salle tout entière, depuis la base jusqu'au sommet des voûtes. Divisant chacune des quatre parois en plusieurs parties égales, il a imaginé tout un système d'architecture à arcades qui forment autant de cadres à chacun des épisodes. Les quatre faces des voûtes sont entièrement recouvertes de peintures ornementales en trompe-l'œil simulant des bas-reliefs, réparties dans des caissons de formes diverses suivant les inflexions des surfaces. Avec une ingéniosité extraordinaire et la science d'un architecte accompli, Mantegna a coupé la voûte à son sommet par une coupole à ciel ouvert, fermée par une *ringhiera*, riche balcon ajouré qui laisse voir un beau ciel ; et sur ce fond se détachent des personnages de la domesticité cachés jusqu'à la poitrine par le parapet, qui jettent des regards curieux sur la salle. Debout sur l'entablement circulaire, ou bien se retenant aux acrotères en saillies, en des raccourcis auda-

cieux et passant leurs têtes par les vides, et se poursuivant dans leurs jeux; des petits *putti* trapus et des amours animent cette architecture grandiose et sévère. Le revêtement de ces voûtes, abondant et somptueux, reste cependant d'une unité parfaite; le Mantegna a pris pour motif principal une suite de médaillons, *Les premiers Césars*, portés par des Génies, entourés de doubles cadres de guirlandes retenues par des banderolles flottant au vent; et, dans chacune des petites voûtes en pénétration correspondant aux divisions des sujets principaux, il a représenté un des épisodes des *Travaux d'Hercule* et de la vie d'*Orphée* exécuté en camaïeu.

Abstraction faite des fresques elles-mêmes, toute cette composition, ce cadre prodigieux, un des plus beaux morceaux de peinture décorative qu'ait produits la Renaissance, est une œuvre architecturale digne d'un Bramante ou de L. Battista Alberti, avec plus d'abondance et de souplesse que ce dernier. Ce serait puéril d'insister sur la force extraordinaire du relief, qui donne l'illusion parfaite de la réalité; mais la composition tout entière, avec ces guirlandes de fruits et de fleurs à la façon du vieux Squarcione et du Vivarini, marquée d'une influence romaine épurée par le génie grec, constitue un système décoratif qui va faire école. C'est le style *mantegnesque*, dont on trouvera tant d'exemples à Mantoue. Dans la *Sala dei Sposi*, le grand Andrea, si austère, si grave, et qui semble voué à la douleur, sourit pour la première fois de sa vie comme s'il chantait un Épithalame en l'honneur de Frédéric Gonzague et de Marguerite de Bavière, les enfants de Louis. A plus d'un siècle dans l'avenir, — avec ces enfants qui jettent des fleurs dans cette architecture grandiose, ces serviteurs qui sourient à leurs maîtres du haut des voûtes, ces paons juchés sur des balcons qu'effarouchent des enfants espiègles, — ce grand peintre, fils de Rome et de la Grèce, qui a certainement quelque chose du génie des tragiques grecs, annonce par un contraste unique dans son œuvre, le Véronèse à la villa Barbaro et le Tiépolo se souviendra de lui dans les Fresques du Palais Labbia.

Abordons le sujet principal de la *Sala dei Sposi*. — *La famille de Louis Gonzague* est le plus important; il se développe sur la paroi nord, divisée en deux arcs retombant sur un pilier central. D'un angle du mur à l'autre, à la hauteur de la naissance de ces mêmes arcs, le Mantegna a suspendu une riche portière qui semble au besoin pouvoir cacher la scène; et ce premier plan dans la demi-teinte, ce rideau de théâtre qui se relève à l'un des angles en amples



TIBERIUS CÆSAR, FRESQUE DU MANTEGNA.

(Voûte de la Sala dei Sposi au Castello Vecchio de Mantoue.)

plis prêts à retomber lourdement, crée d'abord pour le spectateur l'illusion d'un tableau vivant. Le même parti pris s'applique à toutes les parois décorées; de sorte qu'en foulant le sol de la *Sala dei Sposi* nous sommes dans un parterre, et nous allons assister à un spectacle. Le peintre va plus loin encore: il produira par un heureux artifice l'effet de la réalité. Sur ce mur où il va rassembler les personnages de la famille Gonzague, une cheminée monumentale d'un très beau caractère, ajoutée au xve siècle à la construction du xive, avance dans la salle et fait un premier plan réel; Mantegna va se servir de cette saillie pour augmenter encore l'illusion. Sur cet entablement solide il fondera avec sécurité le pilier central qu'il simule pour couper en deux sa composition; et à ce même pilier, face au spectateur et servant de premier plan à tous les autres, il adossera un des personnages les plus importants de sa composition, qui semble positivement marcher sur le marbre. Cette disposition particulière, jointe à la puissance de relief dont le peintre a donné un exemple si extraordinaire dans le *Tibère* de la voûte, crée une illusion telle qu'on se demande si la belle frise en rinceaux de la cheminée et l'entablement lui-même sont de la main du Mantegna comme l'architecture de ses voûtes, comme ses chapiteaux, comme ses frises, ses pilastres, et ce lourd rideau de théâtre; ou bien si le tout fait partie du système architectural du monument même.

LA COUR DE LOUIS III.

Dans un cortile de marbre qui laisse voir un fond de jardin, Louis III, second marquis Gonzague [1], un pli à la main, assis sur un fauteuil sous lequel est couché son chien favori, occupe l'angle gauche de la composition; il adresse la parole à un familier qui l'écoute dans une attitude respectueuse. Derrière lui, se tiennent quatre personnages de différents âges, parents ou dignitaires. Au centre, une femme, magnifiquement vêtue de brocart d'or, la tête pour ainsi dire casquée d'une étoffe blanche et raide qui, épousant la forme du crâne, se relève en forte saillie aux oreilles et vient retomber en longues brides sur la poitrine, trône dans un fauteuil et domine toute la

1. Divers historiens désignent le Marquis sous le nom de Louis III; sa médaille par Meglioli porte l'inscription Louis II, mais en réalité il est troisième du nom, et le II, dans la pensée du médailleur, s'applique à son rang comme Marquis.

scène. C'est évidemment la marquise de Mantoue, la Barbara, princesse de Brandebourg. Derrière elle, un homme jeune, d'une certaine corpulence, revêtu du costume ecclésiastique, s'appuie à son fauteuil; cette place d'élection nous indique déjà une figure d'importance. A droite de la princesse, se tiennent une jeune fille qui se penche sur ses genoux et un enfant d'une douzaine d'années, debout, la tête coiffée d'une calotte de velours. A gauche, les pieds perdus dans les flots de la traîne de Barbara, se dresse un petit être étrange, une naine minuscule, vieillotte et arrogante; et tout près de cette naine, sur le même plan, un personnage d'allure digne, déjà d'un certain âge, ferme le premier épisode. Tout en avant du même pilier, marchant sur l'entablement, sortant du cadre, et parlant pour ainsi dire au spectateur, un beau cavalier de vingt ans, à la fière allure, l'épée au côté, le poing sur la hanche, sert de transition entre la première et la seconde partie. Le deuxième arc encadre la cage d'un escalier donnant accès à la cour du palais où est réunie la famille; trois jeunes hommes gravissent les degrés qui se perdent dans la plinthe, un personnage richement vêtu, détaché du groupe princier, vient au-devant d'eux et leur tend la main.

Les personnages du premier épisode font face au spectateur; ils ne semblent animés d'aucune passion et d'aucune intention visible; il semble bien que le Mantegna ait rassemblé là les membres de la famille uniquement dans le but de les représenter avec la sérénité qui convient à une œuvre destinée à la postérité, donnant pour prétexte à cette réunion placide la réception de quelque envoyé ou visiteur de distinction. Cependant, le marquis Pietro Selvatico a vu là un tableau historique dont le sujet serait *La réconciliation de Louis III avec son fils qui revient de l'exil;* et sa thèse, basée sur un fait attesté par toutes les chroniques et tous les historiens sans exception, est consacrée par une tradition toujours vivante, par les guides les plus sérieux, et propagée chaque jour encore par la légende écrite sous les reproductions des fresques mises à la portée du public.

Vers l'année 1460 (la date est à retenir), Louis III qui, grâce à son alliance avec la Barbara, avait fiancé son fils aîné, Frédéric, à Marguerite de Bavière, fille du duc Albert III, reçut la visite du maréchal de la cour, Hans Frauenberger, chargé de signer le contrat et de fixer la date du mariage. Le jeune prince, engagé ailleurs, refusa de s'unir à Marguerite; le père irrité menaça de déshériter son fils, et celui-ci, d'accord avec six gentilshommes de la cour, résolut de s'enfuir. Après avoir erré dans toute l'Italie pendant plus

d'une année, privé de secours, banni, coupé de toute communication avec Mantoue, parce que les édits condamnaient à mort tous ceux qui lui viendraient en aide, il vint échouer à Naples, où ses fidèles compagnons s'employèrent aux travaux du port pour suffire à leur existence. Frédéric, terrassé par la maladie, mourant de faim, réduit à la dernière extrémité et cachant toujours avec soin sa personnalité, gisait sur un grabat, caché dans un taudis. Barbara, inquiète d'un si long silence, avait lancé des émissaires dans toute l'Italie; ceux-ci arrivèrent un jour à la cour du roi Ferdinand de Naples, qui prit la chose à cœur et retrouva la trace du jeune prince. Barbara parvint à fléchir son époux qui consentit bien à recevoir Frédéric à merci, mais, restant inflexible dans sa volonté, le contraignit à épouser Marguerite. — La cérémonie du mariage eut lieu à Mantoue, le 10 mai 1463.

Vers 1840, Pietro Estense Selvatico de Padoue, qui poursuivait ses recherches sur son illustre compatriote Mantegna, vint visiter Mantoue; il entra pour la première fois dans la *Sala dei Sposi*, sachant tout ce qu'on pouvait savoir alors de Louis III Gonzague et de Mantegna; et, en face de la fresque, l'anecdote de la fuite, lue dans le *Fioretto delle Cronache di Mantova*, lui revint à la pensée. La réunion de famille ici représentée, la cage d'escalier qui donne accès à la cour du palais où se tiennent les Gonzague, ces jeunes visiteurs qui en gravissent les marches: tout, à ses yeux, concordait; il conclut alors à une toile historique formelle, ayant pour sujet la réconciliation du père et du fils. Et le jour où il écrivit les notes au chapitre Mantegna dans la nouvelle édition des «Vite», Selvatico ayant mis en avant cette interprétation, elle a fait foi jusque aujourd'hui.

Désormais cependant la critique est mieux armée qu'au temps de Selvatico, elle veut que toutes les dates concordent et exige une logique impitoyable. Si l'écrivain Padouan dit vrai, nous sommes en face d'un sujet *rétrospectif:* et, naturellement, Mantegna, pour peindre, a dû retourner dix ans en arrière. Si le personnage qui gravit l'escalier est le fils prodigue (et comment ne serait-ce pas lui, puisqu'il s'agit de son retour), il ne peut pas trouver à droite de sa mère son jeune frère âgé de douze ans, car lorsque le prince a fui la cour en 1461, ce dernier-né balbutiait encore, et ses quatre sœurs, au lieu d'être mortes ou mariées, ou nubiles, étaient encore aux mains des femmes et dans le giron de leur mère. D'une autre part, si Barbara attend son fils après une année d'absence et une souffrance mortelle, pourquoi ne jette-t-elle pas un regard vers la porte qu'il va franchir, et pourquoi tous ces personnages indifférents à une scène si dramatique? — Voilà

LA FAMILLE DE LOUIS III GONZAGUE, DEUXIÈME MARQUIS DE MANTOUE, FRESQUE DU MANTEGNA.

(Sala dei Sposi au Castello Vecchio de Mantoue.)

l'incompatibilité dans l'ordre des faits; mais l'incompatibilité morale est plus forte encore. Au moment où le Mantegna peint (et c'est lui qui nous désigne ce moment précis), l'héritier du trône est marié, et demain, par la mort de son père le marquis, sa femme sera reine dans le Castello Vecchio où son époux régnera à son tour. Cette femme aimée, qui donnera six enfants à Frédéric, sera donc condamnée à avoir sous les yeux à toute heure, dans sa propre demeure, le souvenir du moment où son époux la repoussait. Et Mantegna, peintre de haute raison, doué d'un sentiment qui fait de lui le peintre de la pitié, aurait été justement choisir pour sujet le jour où Louis III le charge de décorer la *Salle des Époux;* l'épisode humiliant d'un prince son fils fiancé à une princesse de l'Empire, et qui s'enfuit de la cour de son père plutôt que de s'unir à celle-ci!

LES PERSONNAGES REPRÉSENTÉS.

Essayons d'identifier les principaux personnages. Barbara de Brandebourg, fille de l'électeur Jean de Hohenzollern (dit l'Alchimiste, à cause de son goût pour les sciences occultes), et de Barbara de Saxe, mariée au marquis de Mantoue par l'influence de l'empereur Sigismond, a donné cinq fils et quatre filles à Louis III. C'est une princesse célèbre par ses vertus, sa prudence et sa fermeté; elle a exercé une action réelle pendant le Concile de Mantoue convoqué par Pie II, et celui-ci, dans ses lettres, parle d'elle avec un singulier enthousiasme [1].

En 1470, le dernier de ses fils, Louis, a douze ans; l'âge de l'enfant qui est debout auprès d'elle, correspond bien à ce signalement; mais, comme nous avons sa médaille, faite quelques années plus tard par Meglioli, si nous la rapprochons nous ne pourrons plus douter de son identité. Louis Gonzague, protonotaire avant l'âge de seize ans, sera évêque de Mantoue et mourra en 1511.

Derrière le fauteuil de Barbara se tient un jeune homme déjà corpulent, revêtu d'un costume ecclésiastique. Comme en dehors de Louis il n'y a d'autre ecclésiastique dans la famille que François, le second fils, déjà cardinal à dix-sept ans, le premier prince de l'Église de la famille Gonzague (qui à partir de ce moment, pendant cent trente-trois ans de suite, comptera un cardinal par chaque géné-

1. Voir sur Barbara l'opuscule du conseiller Bernard Hoffman cité plus haut.

ration), nous conclurons à l'identité. La place qu'il occupe, son âge, les bourrelets de chair de son cou, si conformes au caractère de la médaille de Sperandio, enfin un rapprochement que le spectateur placé dans la salle peut faire en comparant cette image avec celle du même personnage portant la barrette et le surplis sur la seconde fresque où il figure plus âgé, ne laissent plus de doute à ce sujet.

Le troisième personnage côte à côte avec François, debout, à sa droite et sur le même plan, devrait être le troisième fils. La généalogie dit que ce dernier, Jean François, a un an de moins que le cardinal. Nous pouvons opposer à cette face un peu lourde la médaille



LOUIS GONZAGUE, PROTONOTAIRE, ÉVÊQUE DE MANTOUE (1458-1511).
(Médaille de Melioli. — Collection Valton.)

exécutée par l'*Antico*, et il nous sera peut-être permis de conclure que nous sommes bien là en face du seigneur de Bozzolo, né en 1445, tige de la dynastie des princes de Sabbioneta, marié à Antonine de Baux (Antonia di Balzi), issue d'une famille de Provence. Ce troisième fils fut un amateur du goût le plus élevé ; sa correspondance révèle quelle était sa passion pour les arts ; protecteur de l'*Antico*, il lui commanda la reproduction en bronze des plus belles statues antiques. Gian Francesco fut si cher à la Barbara qu'elle s'efforça d'obtenir de son époux le morcellement de la Principauté pour lui constituer un plus bel apanage ; et c'est ainsi que çà et là on vit se créer dans le Mantouan ces petits centres de civilisation où régnèrent des amateurs couronnés : Gazzolo, le domaine de Louis, l'évêque de Mantoue ; Sabbioneta, qu'on appellera sous Vespasien « la Petite Athènes » ;

Bozzolo, où le cardinal Francesco entassera des chefs-d'œuvre ; enfin Castiglione, apanage d'un autre fils de Louis III, Rodolphe Gonzague.

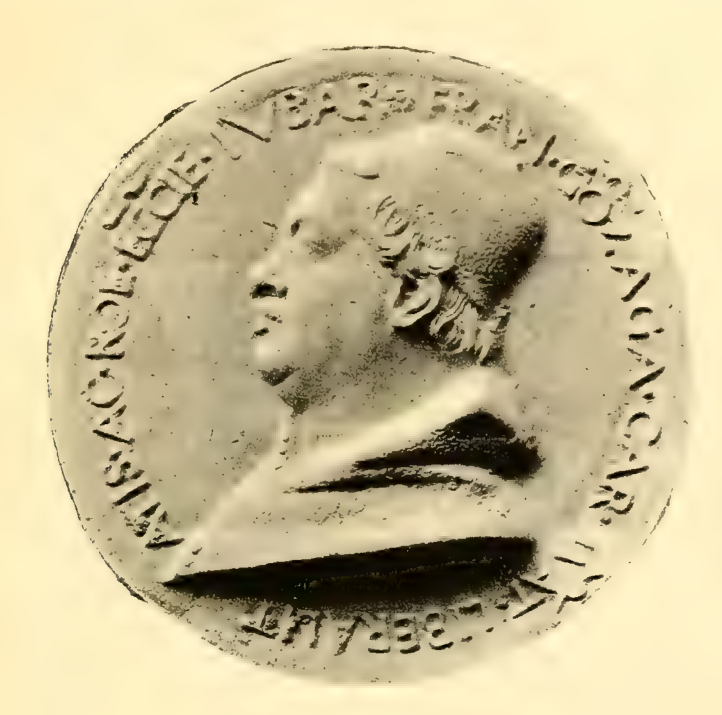
Sur cinq fils, nous en avons reconnu trois, mais c'est en vain que nous cherchons ici l'héritier du trône. La logique veut que nous tournions les yeux vers le second épisode de la composition. Puisque nous ne voyons ici que la réception d'un personnage de distinction, c'est Frédéric qui doit, ou tout au moins qui peut venir au-devant des hôtes de son père. Si nous considérons l'écart entre la date de l'exécution de la fresque et celle de la belle médaille de Talpa qui représente l'héritier de Louis, le fin profil, la forme du nez qui pointe, peut-être sera-t-on d'accord avec nous pour le reconnaître dans celui qui accomplit l'office d'introducteur. Quant au cinquième fils, Ridolfo, qui a vingt ans, nous le verrions volontiers dans ce beau cavalier à la tenue si fière, auquel le Mantegna a donné pour piédestal la saillie de la cheminée monumentale, où il se tient debout, l'épée au côté, et le poing sur la hanche. Nous n'avons ici que la généalogie pour guide, et l'âge du cavalier et son caractère, car la numismatique est muette à son égard, comme l'iconographie. Ce beau Rodolphe, tige des princes de Castiglione, mourra capitaine des Florentins à la tête d'un escadron, le jour de la bataille de Fornoue, à l'âge de quarante-quatre ans.

Nous avons essayé d'identifier sept de ces personnages, les deux princes et les cinq fils ; toutes les autres figures masculines ne peuvent être que subalternes, car désormais la famille est complète. Il faut évidemment voir ici des conseillers, des familiers de la cour, mais aucun portrait, aucune médaille ne peut nous servir de preuve d'identité. Quant au confident au nez proéminant, à la tête rasée, qui ferme la composition à gauche, et se penche vers son maître, c'est quelque secrétaire : très probablement Marsilio Andreasi, qui était alors en charge et qui avait négocié avec Milan le mariage des filles de Louis III.

LES FILLES DE LOUIS III DANS LA FRESQUE.

A côté de ses cinq fils, Barbara a donné à son époux six filles ; mais nous n'aurons à tenir compte que de quatre d'entre elles, les deux dernières n'ayant pas vécu au delà des premières années. La première de toutes, Suzanne, est née en 1443, et morte en 1481 ; fiancée encore au berceau à Galéas Sforza, fils de François Sforza, duc de Milan ; on a prévu dans le contrat le cas où, avant l'âge de quatorze ans, pour

cause de quelque défaut physique, elle serait reconnue inhabile au mariage. Le moment venu, en 1457, on a constaté officiellement que, l'épaule de la jeune fille s'étant soulevée à la suite d'une cruelle maladie, la gibbosité est définitive. Le projet d'alliance, annulé, a été immédiatement repris par un contrat identique où on introduit la même clause rédhibitoire, avec le même droit de constatation pour les deux parties ; et, on a substitué à Suzanne sa sœur cadette Dorothée,



FRANÇOIS GONZAGUE, CARDINAL.

(Médaille de Sperandio.)

née en 1449, par conséquent âgée de huit ans. Depuis, les nouveaux fiancés se sont vus, appréciés, aimés même (on en est sûr au moins pour Dorothée, dont on connaît les sentiments par sa correspondance conservée aux Archives d'Etat de Milan) ; et, comme l'intérêt politique commandait l'union la plus prompte, il a été décidé qu'on la fixerait au 7 novembre 1463. — A l'heure dite, le duc de Milan a envoyé ses ambassadeurs et ses docteurs; mais les Gonzague, confiants dans l'intimité qui s'est établie, dans l'aspect brillant de la jeune fille qui exclut tout doute à l'égard de sa belle constitution, soupçonnant d'ailleurs les Lombards d'avoir noué des relations avec la France

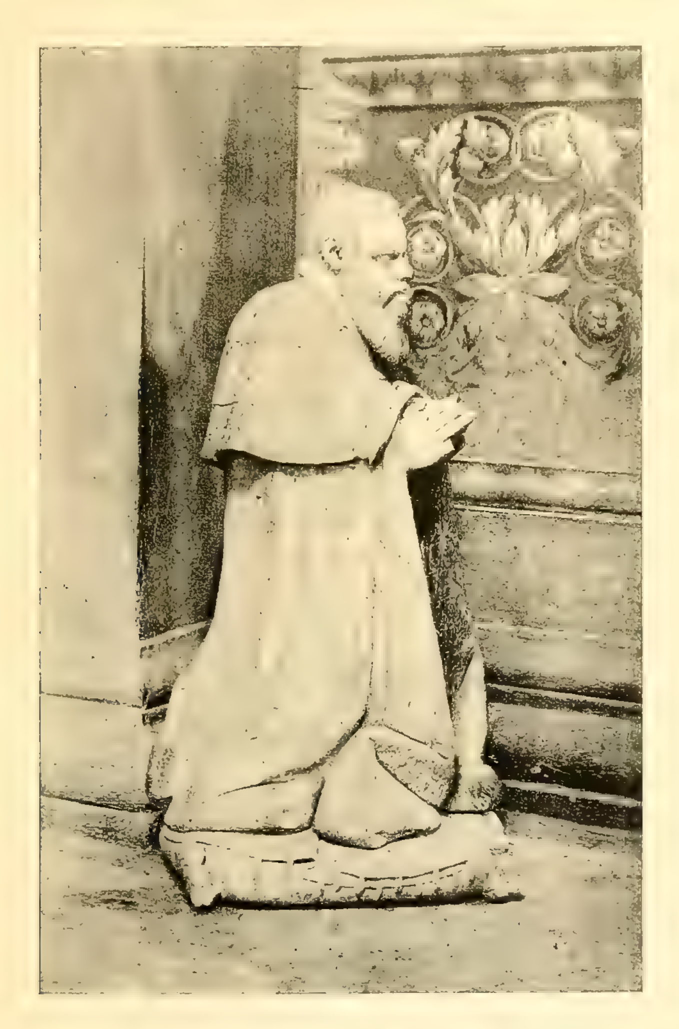
pour obtenir la main de Bone de Savoie, et de jouer double jeu, se sont refusés à une constatation qui offense la pudeur de leur fille et pourrait, en cas de rupture, nuire à son établissement. Jusqu'en 1465 on a temporisé; mais à mesure que les Gonzague ont fait des concessions, les Sforza ont reculé, tout en ne cessant jamais de négocier. La correspondance a même suivi entre Dorothée et son fiancé; Galéaz apprenant que la jeune fille accablée de tristesse, déçue dans ses espérances, est tombée malade à Mantoue, fait des vœux pour sa convalescence. Le 12 avril, Marsilio Andreasi, secrétaire de Louis Gonzague, encourage encore la jeune fiancée et lui fait prévoir la réalisation prochaine du mariage; mais le secrétaire, lui aussi, est la dupe de Francesco Sforza qui poursuit les deux projets parallèlement, bien résolu à ne donner Dorothée à son fils Galéaz que si la main de Bone de Savoie lui est refusée. Enfin les choses alors en sont à ce point, que lorsque la pauvre Dorothée meurt, en avril 1467, au Castello Vecchio de Mantoue, à l'âge de dix-huit ans, sept années déjà se sont écoulées depuis le jour où Sforza a sollicité la cour de France qui doit favoriser l'union de Bone avec l'héritier de Milan; de sorte qu'entre les funérailles de la fille des Gonzague et les épousailles de Galéaz avec Bone de Savoie, quelques jours à peine s'écouleront[1].

Voyons le sort des autres filles de Gonzague. La troisième, Barbara, a le nom de sa mère; à peine le Mantegna a-t-il fini son œuvre, elle est mariée au duc de Wurtemberg; et en septembre 1475, elle est déjà mère. La quatrième, Paula, se mariera la dernière et deviendra la femme de Léonard, comte de Goritz. Au moment où nous sommes, elle a quatorze ans. Toutes deux peuvent être encore à la cour de Mantoue, à moins que, selon la coutume, on ne les ait envoyées déjà auprès des souverains dont elles épouseront les fils[2]. Nous pouvons

1. Nous ne pouvons que courir au dénouement, il faut lire à ce sujet la brochure de l'architecte Lucas Beltrami (*Gli Sponsali di Galeazzo Maria*, 1450-1468. *Milano, Tip. Pagnogni*, 1893). Toute la correspondance relative à cet épisode y est publiée, et le drame est complet. Ainsi tombe l'assertion des historiens, mantouans et autres, qui nous montrent Dorothée enfermée dans un couvent de Crémone, et succombant au poison versé par la main des Sforza. La perfidie de leur manœuvre est évidente, mais le crime est écarté; il est acquis désormais que Dorothée, non seulement n'a pas porté la couronne, mais n'a même pas séjourné à la cour de Milan. M. Bernard Hoffman, dans son étude sur la Barbara de Brandebourg, avait constaté bien des incompatibilités de dates au sujet du crime; M. Beltrami a achevé de nous persuader.

2. Leur mère, Barbara de Brandebourg, a quitté la cour de son père l'Électeur à l'âge de dix ans, et est venue demeurer à Mantoue, près de son fiancé Louis, pendant six ans avant la consommation du mariage.

donc chercher ici Barbara, Paula et aussi la pauvre Suzanne l'aînée, délaissée, contrefaite, qui vit près de sa mère et ne finira ses jours dans un cloître qu'en 1503, à l'âge de trente-quatre ans. Nous pourrions aussi hésiter pour les identifier, entre celles-ci et une quatrième



GUILLAUME, TROISIÈME DUC DE MANTOUE (1538-1587).
(Statue en marbre du maître-autel de San Andrea de Mantoue.)

qui a droit à s'asseoir au milieu d'elles, Marguerite de Bavière, la femme de l'héritier du trône, Frédéric Ier. Née en 1442, la princesse aurait vingt-huit ans, et serait par conséquent la plus âgée des quatre

Mais la fresque ne nous offre que deux personnages à reconnaître : la jeune fille penchée sur sa mère, à côté de Louis, son frère le plus

jeune, le futur évêque de Mantoue, et la belle princesse qui se tient en arrière du jeune cardinal François, et sera à coup sûr ou l'une des filles ou la belle-fille de Louis III. Il est naturel d'éliminer la femme voilée, nourrice à cheveux blancs, suivante ou dame d'atours; elle n'occupe ici qu'une place sacrifiée. Quant à la naine de cour, sa forme étrange et son attitude fière dénoncent sa personnalité et son office; c'est un de ces êtres disgraciés de la nature, dont les princes, du xive au xvie siècle, en Italie et ailleurs, se faisaient une gloire d'orner leur cour. Quand on connaîtra les circonstances spéciales à la famille des Gonzague de cette génération, on comprendra que moins qu'aucune autre, celle-ci n'avait le droit de multiplier autour d'elle ces fous et ces nains, et de se faire une parure de ces êtres difformes.

Éliminons encore, et rétrécissons le cercle. Dorothée morte, sa sœur aînée Suzanne vit toujours; âgée de vingt-sept ans, faible de corps et d'esprit, à jamais brisée par la maladie, nous ne saurions la reconnaître dans cette belle jeune femme robuste, à la taille souple, au long cou droit, bien attaché, aux épaules irréprochables. Il n'y a donc plus qu'à choisir entre Barbara, âgée de dix-huit ans au moins, la propre femme de l'héritier du trône : Marguerite de Bavière, et enfin Paula. Or, Marguerite, née en 1442, a vingt-huit ans, et l'âge du modèle se rapprochant plus de vingt ans que de trente, nous excluons encore la jeune femme de Frédéric pour reconnaître ici avec plus de raison la future duchesse de Wurtemberg : Barbara ; de sorte que nous ne pourrions plus voir que la jeune Paula (plus tard comtesse de Goritz, en ce moment âgée de quatorze ans), dans l'enfant appuyée sur les genoux de sa mère, au premier plan de la scène de famille.

Ce serait là une conjecture plausible, basée sur une généalogie exacte, et rien ne pourrait la démentir, au moins comme conjecture, à défaut de points de comparaison ; mais à la suite d'un examen attentif de la fresque, de la connaissance des diverses restaurations qu'elle a subies, de comparaisons faites avec l'œuvre du Mantegna, telle que l'avaient laissée le siège de 1630 et cent cinquante ans d'occupation du vieux château par les Autrichiens, nous sommes arrivés à une conclusion inattendue que nous n'hésitons point à formuler nettement : — *Cette dernière figure que nous essayons d'identifier n'est plus telle que l'a peinte le Mantegna.*

L'assertion est hardie ; on nous suivra difficilement sur ce terrain, et on la rejettera sûrement si nous ne sommes pas en mesure de

produire ici, dans sa vérité incontestable, la partie de la fresque à identifier, *telle qu'elle était avant toute restauration.*

A la suite de tentatives répétées pour retrouver une copie de la fresque exécutée aux siècles derniers par ordre d'un Hohenzollern-Hechingen pour le musée privé des princes de cette branche aînée qui reconnaisssaient là leur ancêtre Barbara, nous avons dû recourir à des preuves plus récentes, mais assez anciennes encore pour être antérieures à la restauration. Ces preuves d'ailleurs sont plus irréfutables que celle que nous aurions demandée au Musée des Hohenzollern-Hechingen que nous désespérons de retrouver jamais, parce que, simplement reflétée et fixée par la photographie alors qu'elle était encore dans l'état de délabrement où l'avaient laissée les lansquenets d'Aldringen après le siège de Mantoue, la peinture n'a été ni traduite ni interprétée par un artiste qui aurait pu en dénaturer le caractère. Mais avant de produire cette preuve, il nous faut établir et confirmer certains faits historiques qui viennent à l'appui de notre conclusion.

Louis III Gonzague, tel qu'il se présente dans la fresque, est robuste et bien fait; et Barbara Hohenzollern, la rude matrone, est saine et massive. Pourquoi donc Sforza, le jour où il signait un contrat de mariage pour son fils Galéaz, avec Suzanne d'abord, puis plus tard avec Dorothée, a-t-il toujours prévu le cas où, à quatorze ans, une infirmité les rendrait inhabiles au mariage? — C'est qu'il a vu de ses yeux, dans sa jeunesse, la mère de Louis de Gonzague, la femme du premier marquis, Paula Malatesta (1389-1449), déjà mère de sept enfants, devenir vers trente ans un objet de pitié pour tous, à cause de la déformation totale de sa personne.

Ouvrez le *De Claris Mulieribus* de Jacques de Bergame : « Une douloureuse infirmité frappa Paula dans son âge florissant; elle fut affligée de deux protubérances, l'une par devant, l'autre par derrière, et fut à ce point défigurée qu'elle paraissait porter sa tête sur sa poitrine. Une étrange faiblesse paralysa tous ses membres, et elle devint si impotente qu'elle ne put jamais porter ses mains à ses lèvres [1]. » Ses enfants, Louis et Carlo, sont robustes, mais le troisième fils de Paula, Gian Lucido (toujours au dire de Jacques) est tout à fait difforme; et, constamment malade, meurt très jeune. Le quatrième fils, Alexandre, « fut aussi affligé des mêmes infirmités ». Quant aux cinq filles, Marguerite, femme de Lionel d'Este (celle qu'on croit

1. Jacobus Bergamensis, *De Claris Mulieribus*, Ferrare, 1497 (au chapitre *Paula Malatesta*).

reconnaître dans le dernier portrait de Pisanello acheté par le Louvre), meurt avant vingt ans; la docte Cécile, le touchant modèle de la médaille de Pisanello, fiancée au duc d'Urbin, se refusant à vivre, se voue au cloître et meurt à vingt-cinq ans. Enfin, les deux dernières filles, Lucia et Lionella, qui ne sont pas aptes au mariage, meurent vierges dans le cloître. A partir de cette génération, c'en est fait de cette race d'octogénaires qui, de Louis, le premier capitaine (1328), jusqu'au premier marquis, se sont transmis le pouvoir en l'assurant par une longue possession. Chaque génération va désormais se ressen-



FRAGMENT DE LA FRESQUE DES GONZAGUE.

(Après la restauration.)

tir des suites de cette alliance, témoin ce duc Guillaume, le *Gobbo* (1538-1587), dont on voit encore aujourd'hui la statue agenouillée, les mains jointes, au côté droit de l'autel de San-Andrea de Mantoue, et où l'épaule bombée soulève la robe d'hermine.

Comparons maintenant la fresque actuelle *à celle qui existait autrefois,* reproduite directement par l'objectif en un vieux cliché oublié qui est un document, rare sans doute, mais cependant à la portée de tous dans les cabinets d'estampes et les bibliothèques publiques. Au lieu de cette petite tête frêle d'enfant qui sourit dans la fresque restaurée, voyez cette longue face exsangue de femme chlorotique et anémiée, cet œil blanc, sans regard, ces cheveux sans vie, ce mouvement de draperie qui, à dessein, cache la chute du cou.

Ce n'est pas la jeune Paula qui est agenouillée au pied de sa mère; nous sommes en face de Suzanne, la fiancée de Sforza répudiée, dont une cruelle maladie a tordu le corps et affaibli l'esprit. Elle vivait au milieu des siens; Mantegna, peintre de la pitié, forcé de la placer à côté de sa mère, — avec cette horreur de la difformité qu'il lui répugnait de fixer dans une « Invenzione » que lui avait donnée Isabelle d'Este, alors qu'elle lui dictait le sujet du *Combat de la chasteté contre les vices* du Musée du Louvre, — a agenouillé ici la fille aux pieds de la mère, et, cachant le corps débile sous les plis de la longue tunique



FRAGMENT DE LA FRESQUE DES GONZAGUE.

(Avant la restauration.)

de Louis III et l'ample traîne de la Barbara, a dénoué ses longs cheveux qui pendent inertes, retenus par un bandeau de tresses d'or et de pierres, et couvert l'épaule saillante en la drapant d'une étoffe, comme une statue antique. C'est même cet anachronisme du grand réaliste, qui a dénoncé à nos yeux l'artifice, et nous a fait rechercher une reproduction de ce qui était autrefois, pour la comparer à ce qui est aujourd'hui. Ainsi donc, après des siècles d'abandon, après un siège et une occupation militaire, un peintre est venu, qui en face de ces traits prêts à s'effacer, de ce parti pris qui mettait une tête de femme presque au niveau de celle d'un enfant de douze ans, n'a compris ni le mouvement, ni l'effet, parce qu'il en ignorait la cause. En changeant le mouvement et la proportion de la tête, en

ne dégageant pas l'ensemble effacé par le temps, et en ne restituant pas la pose qui se sentait sous les draperies, l'artiste a trahi le Mantegna; et en le trahissant, il a innocemment faussé l'histoire.

Maintenant, quand, se souvenant de Paula Malatesta, l'aïeule que Jacques de Bergame nous peint sous des traits si cruels, on voit un haut esprit, le peintre des Gonzague, le Mantegna, donner pour pendant à Suzanne, de l'autre côté de Barbara cette mère si tendre, une naine arrogante qui étale son effroyable difformité, rappelant ainsi au marquis Louis celle dont avait été frappée sa mère, ses frères, et jusqu'à sa propre fille : on se demande si une certaine pitié, qui est le tact du cœur, comme le goût est le tact de l'esprit, n'est point une conquête de la culture moderne, et le fruit d'une civilisation plus avancée que celle des hommes du XVe siècle.

CHARLES YRIARTE.

(La fin prochainement.)





Decisy sc.

LA MAIN CHAUDE

(Salon de 1894)

Gazette des Beaux Arts

Imp. Ch. Wittmann

LE SALON DE 1894

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

LA SCULPTURE



Lorsque, au sortir des étouffantes salles de peinture du premier étage, l'honnête explorateur du Salon se trouve enfin ramené au rez-de-chaussée, dans ce soi-disant jardin où ne poussent, en guise d'arbres et de fleurs, que des statues et des bustes, il éprouve aussitôt un sentiment de profond bien-être, comme si son âme, longtemps déprimée, s'était rouverte à la vie. C'est là un phénomène constant, une loi psychologique invariable, que vous ne pouvez manquer de voir consignée dans tous les traités d'esthétique. Mais je crains qu'on n'en ait pas, jusqu'ici, suffisamment indiqué les causes. Certes, la joie de pouvoir enfin respirer, fumer, nous rafraîchir au besoin, cette joie doit contribuer pour une large part à nous rendre si chère l'Exposition de Sculpture, comme aussi l'espérance d'en avoir bientôt fini avec le Salon, et la satisfaction de nous retrouver sains et saufs, après tant de peinture.

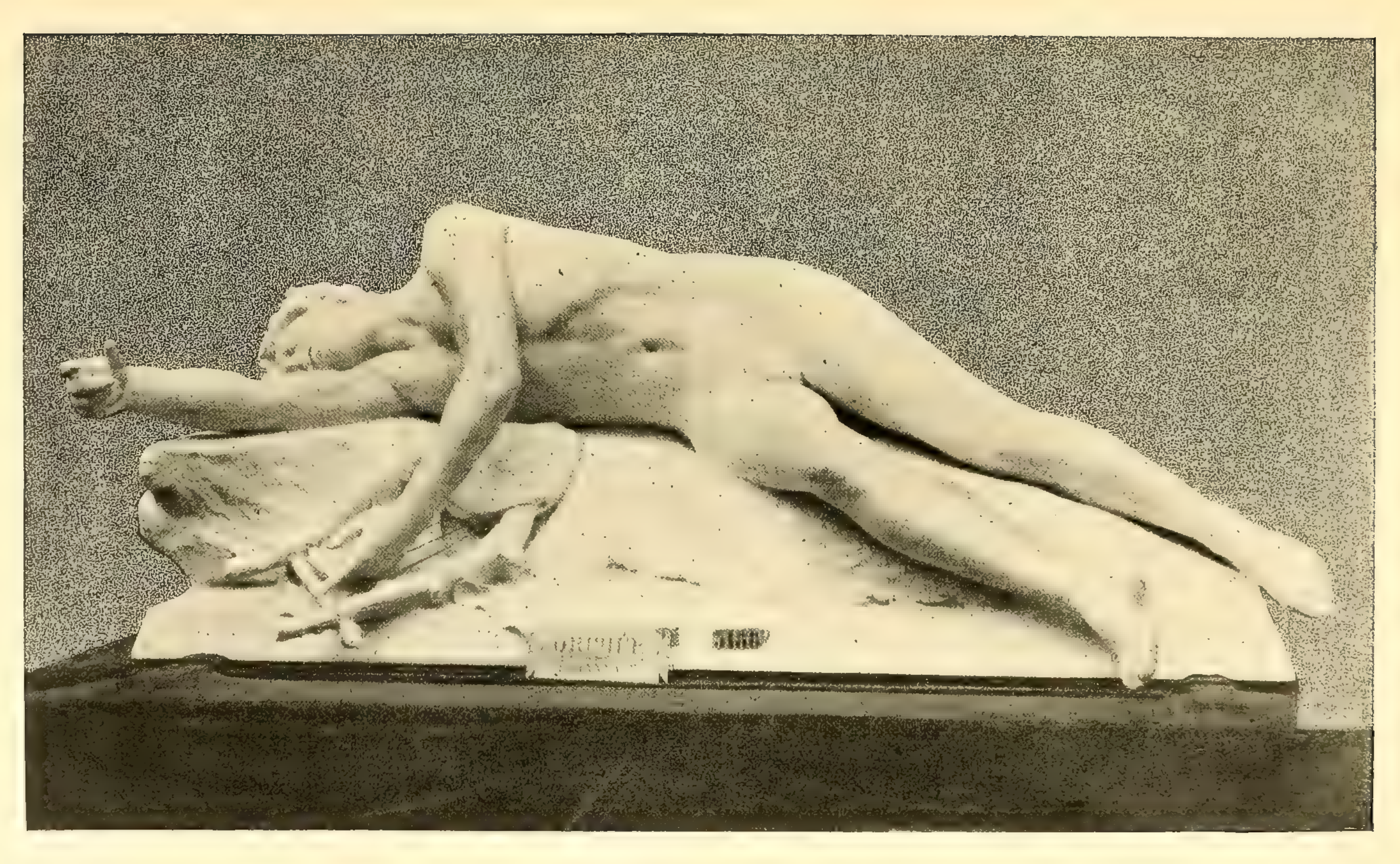
Mais j'imagine que la sculpture elle-même est pour quelque chose dans ce phénomène. Sans nous en

1. Voir *Gazette*. 3e pér., t. XI, p. 449.

rendre compte, nous sentons tout de suite que les œuvres qui nous restent à voir seront plus accueillantes que celles que nous avons vues dans les salles du premier étage, plus expressément destinées à nous faire plaisir. Nous n'aurons plus, devant elles, ni à nous étonner, ni à deviner, ni même à nous entraîner à l'enthousiasme ; mais simplement à regarder, à divertir nos yeux par le spectacle de formes gracieuses et de belles attitudes. Tandis que les peintres d'à présent s'ingénient à nous fatiguer, — croyant s'élever d'autant plus qu'ils nous imposent plus d'efforts, — les sculpteurs continuent à nous reposer. De là vient que nous sommes enclins à les dédaigner au début de notre vie, et lorsque nous cherchons encore dans l'art mille choses qui ne sont point l'art même ; mais quand ensuite nous sommes saturés d'idées profondes, de symboles subtils, de toutes ces vanités, quand nous avons reconnu que les pensées les plus neuves ne sont encore que de vieilles sottises, alors nos yeux se rouvrent, nous réclamons un art qui nous laisse tranquilles, et c'est alors que la sculpture reprend ses droits sur nos cœurs.

J'ai raconté l'autre jour les tristes aventures de la peinture dans notre siècle. Pour avoir visé trop haut et prétendu à je ne sais quelle portée surnaturelle, la peinture a perdu, l'une après l'autre, toutes ses qualités d'autrefois. Elle a vraiment cessé d'être un art, car il n'y a point d'art sans métier, et il n'y en a point sans de certaines traditions, qui rattachent telle œuvre à toutes celles qui l'ont précédée. Dieu sait ce que sont les tableaux d'à présent! Je suis prêt à croire que ce sont des choses magnifiques, mais, pour être de la peinture, non, ils n'en sont pas. Mettez-les dans un musée où il y a de la peinture, mettez-les au Louvre dans la salle des Bolonais, puisque décidément il est convenu que ces malheureux Bolonais sont l'opprobre de notre Musée : vous verrez cette peinture aussitôt déteindre, se brouiller, faire les efforts les plus désespérés pour s'en aller d'un tel voisinage. Vous vous apercevrez que ce que vous y preniez pour de la couleur n'était que de fausse couleur, et que ce qui vous paraissait du dessin n'était que simulacre de dessin.

Me permettra-t-on d'ajouter que, au métier près, qui a décidément disparu, l'aventure de nos peintres est tout à fait la même que celle, précisément, de ces Bolonais aujourd'hui si honnis? Lorsqu'on étudie, au point de vue de l'histoire et de la psychologie, la suite des peintres anciens, on s'aperçoit que les Bolonais ont été les premiers à reconnaître, comme nous disons, la dignité de l'artiste. Ils n'ont plus voulu être de simples artisans, comme tous les peintres qui les



ORPHÉE, MARBRE, PAR M. HANNAUX.

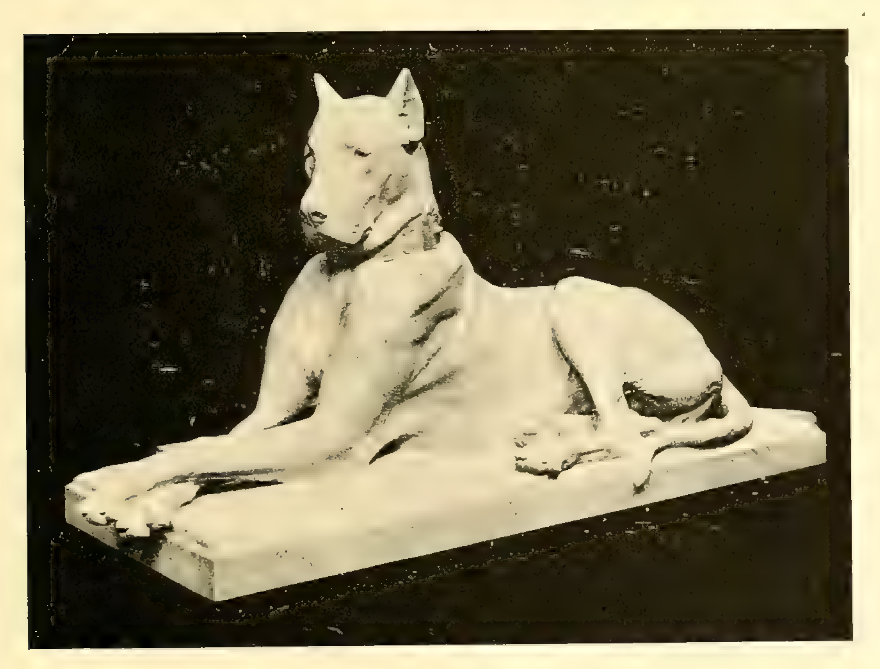
(Salon des Champs-Élysées.)

avaient précédés. Ils ont pris conscience de leur mission surnaturelle; ils ont noblement relevé la tête, que la plupart avaient très belle, et marquée de génie. D'imiter leurs maîtres, de pratiquer sagement leur tâche, ils ont jugé cela au-dessous d'eux. Et l'ambition les a pris de se distinguer les uns des autres, d'avoir chacun un style qui lui appartînt en propre, d'employer leur art, aussi, à de hautes intentions religieuses ou morales. Les Bolonais ont été, sans aucun doute, les plus *intellectuels* des peintres avant notre siècle; et vous pouvez voir au Louvre ce qui reste, après trois cents ans, de leur intellectualité. Encore avaient-ils gardé, sous leurs prétentions d'artistes, leur métier d'artisans, tandis que nos peintres d'à présent ne sont plus rien que des artistes.

La sculpture, fort heureusement, a eu dans notre siècle une destinée plus modeste et plus calme. Au fond, elle est toujours restée un métier bien plutôt qu'un art : je veux dire un métier à la façon d'autrefois, une occupation où il y avait une part pour l'originalité personnelle, et une part pour les traditions; un métier comme la peinture en était un avant les Bolonais, comme elle l'a été encore en France, en Belgique, en Hollande, en Espagne, jusqu'à cette révolution romantique qui a tout ébranlé sans rien établir de solide. Je sais qu'il y a eu, en sculpture aussi, des romantiques et des révolutionnaires : de ces excentriques qui se sont crus assez forts, ou assez différents du reste des hommes, pour marcher seuls dans un chemin à eux. Mais outre que leur profession les obligeait à s'écarter beaucoup moins que les peintres de l'usage commun, ces sculpteurs-artistes n'ont été que des exceptions : et à côté d'eux la sculpture a pu continuer, à travers le siècle, sa petite marche discrète et sûre. En réalité, nos sculpteurs d'aujourd'hui sont les descendants directs des sculpteurs français de la Renaissance. De Germain Pilon à M. Puech, — qui a exposé, au Salon de cette année, un morceau tout à fait délicieux, — la transition s'est faite insensiblement; ou plutôt M. Puech en est au même point que Germain Pilon. L'idéal est resté le même, sous les changements inévitables de la mode et du goût; les traditions sont restées les mêmes, aussi les coutumes et les procédés.

De telle sorte que, tandis que les peintres, les poètes, les musiciens, après s'être épuisés durant cinquante ans à chercher des formes nouvelles, sont aujourd'hui forcés de revenir à l'imitation de formes d'autrefois, et le font avec une gaucherie, une timidité, une incertitude qui nuiront longtemps encore à la beauté de leurs ouvrages, les sculpteurs recueillent le bénéfice de leur sage et noble résignation

séculaire. Jamais ils n'ont craint d'imiter, de reprendre les formes et le style qui avaient suffi à leurs prédécesseurs. Aujourd'hui, ils ont des formes, un style, et ils n'ont point oublié le moyen de s'en servir. De là ce sentiment de soulagement et de consolation qu'ils nous font éprouver lorsque, au sortir des salles de peinture, nous parvenons près d'eux; de là vient que d'année en année, ils nous deviennent plus chers, à mesure que nous nous fatiguons davantage des tâtonnements sans résultat, de vaines agitations, des excentricités périodiques des peintres.



CHIEN DANOIS, MARBRE, PAR M. G. GARDET.

(Salon des Champs-Élysées.)

Sans compter que nous avons affaire, au Salon de Sculpture, à des hommes de notre pays, qui pensent, sentent, et vivent comme nous. Car, précisément parce qu'elle est un art de tradition, la sculpture ne peut exister que dans un pays où depuis des siècles elle a existé sans arrêt. C'est un art qui compte un élément d'instinct et d'hérédité, comme c'était le cas jadis pour tous les arts et tous les métiers. Un étranger aurait beau connaître toutes les règles de la statuaire, et s'appliquer avec passion à les utiliser : quelque chose lui manquerait encore pour être un bon sculpteur, quelque chose qui est dans le sang et ne s'apprend pas. Il n'y a, il ne peut y avoir de

sculpture qu'en France. Les sculpteurs étrangers sont rares au Salon; et ni en Angleterre, ni en Belgique, ni dans les pays scandinaves, je n'en ai rencontré un seul qui fût comparable aux nôtres. Seules avec la France, l'Allemagne et l'Italie ont encore des sculpteurs. Mais les sculpteurs italiens ne font pour ainsi dire pas le même métier que nos sculpteurs français. La tradition qu'ils suivent n'est point celle des Goujon, des Coustou, des Houdon mais Dieu sait de quels mauvais ouvriers, qui ont imaginé de sacrifier la beauté et la vérité des formes à leur effet expressif. La sculpture allemande a eu, jusqu'à ces dernières années, une bien autre valeur. L'Allemagne, d'ailleurs, est depuis le moyen âge un pays de sculpteurs. Au XIII[e] siècle, des artisans saxons avaient pressenti la beauté classique, et sculpté des figures de pierre dignes de Michel-Ange. Plus tard Veit Stoss, Vischer, Riemenschneider, l'admirable Pacher, dont je vois avec bonheur qu'enfin on commence à honorer le génie, tous ces hommes ont donné à l'Allemagne une sculpture forte et noble, la plus expressive, je crois, qu'il y ait eue jamais. Et dans notre siècle encore les grands sculpteurs n'ont pas manqué en Allemagne. Mais on dirait que leur race vient enfin de s'éteindre. Ni à Paris, ni à Munich, ni à Berlin, je ne me rappelle avoir vu une œuvre vraiment intéressante d'un jeune sculpteur allemand. Je crains que M. Begas n'ait été le dernier bon sculpteur de son pays.

En France, au contraire, les bons sculpteurs abondent; et, à côté des vieux, tous les ans se montrent des jeunes, qui, avec une modestie admirable et touchante, se bornent à marcher dans le chemin où leurs maîtres ont marché avant eux. Je ne m'étendrai pas à vous parler de leurs ouvrages : on peut encore parler d'une peinture, surtout lorsqu'elle est bizarre, et vise à paraître nouvelle, mais d'une belle statue que dirait-on, sinon qu'elle est belle, et faite pour valoir à son auteur l'estime des braves gens? Du moins j'essaierai de vous nommer les auteurs de quelques-unes des œuvres que j'ai le plus aimées, au Salon de cette année.

Et en premier lieu, je vanterai M. Puech, pour la grâce délicate et subtile, pour la douceur, la légèreté, la simplicité savante de cette blanche figure de femme qui est, à mon avis, le meilleur morceau de sculpture de tout le Salon. Est-ce vraiment, comme l'affirme le catalogue, la *Seine*, cette rivière séduisante et terrible que M. J. H. Rosny, dans ses romans, appelle volontiers la *grande microbière?* Je comprends alors qu'elle ait de quoi plaire à tant de désespérés, qui, tous les jours, vont chercher entre ses bras l'oubli et le repos.



OBSESSION, PETIT GROUPE, MARBRE ET BOIS, PAR M. CORDONNIER.

(Salon des Champs-Élysées.)

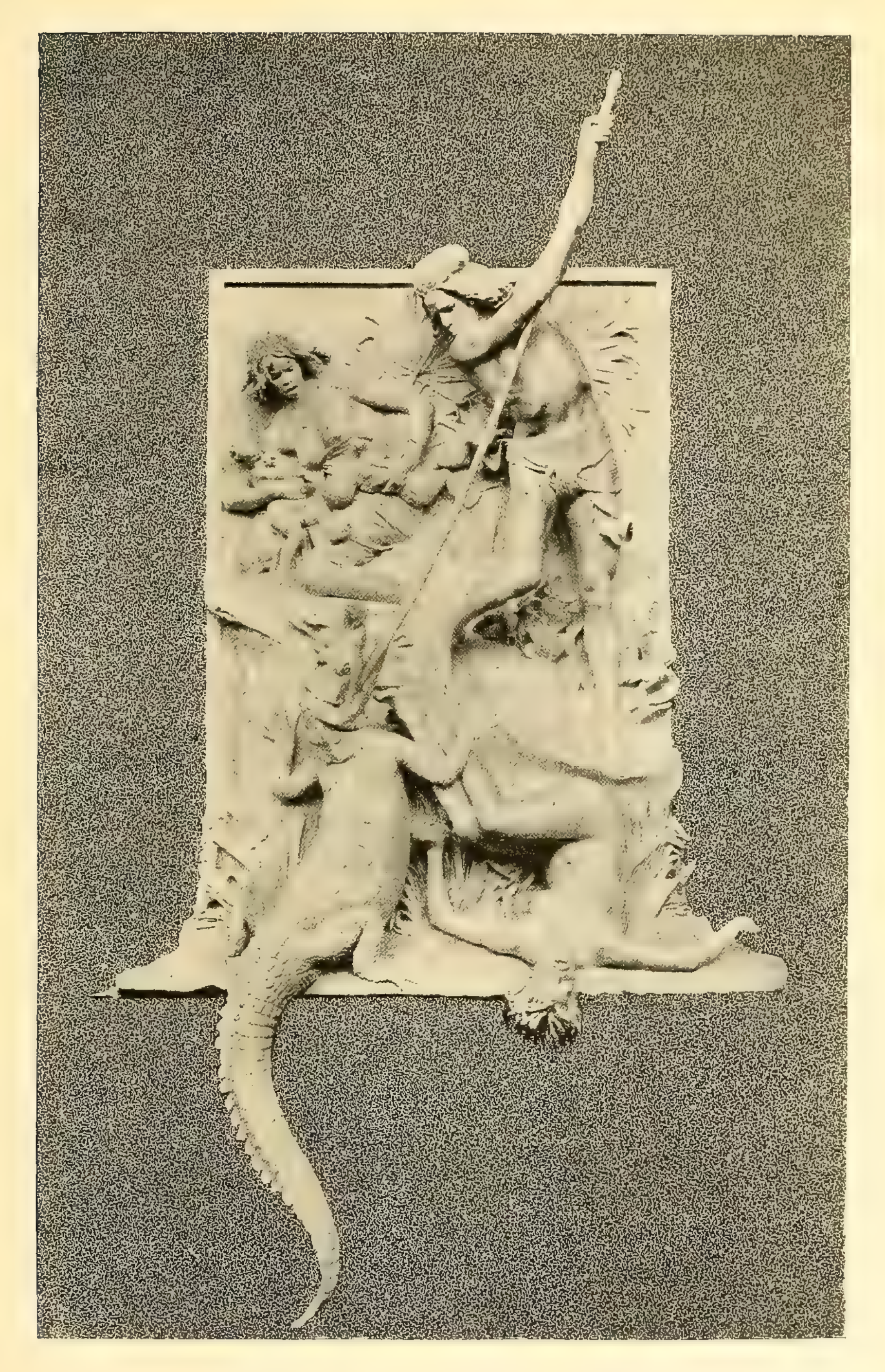
C'est la plus jolie figure de femme que j'aie vue au Salon : mais il y en a eu d'autres encore qui m'ont fait grand plaisir. J'ai beaucoup aimé, par exemple, la *Diane* de M. Lanson, plus svelte, plus élégante, que ne le sont d'ordinaire ses grandes figures; la *Muse des Bois* de M. Albert-Lefeuvre, un peu trop frêle, un peu trop longue, rappelant un peu trop les muses favorites de M. Henner, mais tout de même si gentille, avec un air si naïf, qu'on a vite fait de lui tout pardonner; les *Premiers désirs* de M. Forestier; les *Rameaux* de M. Léonard; la mignonne *Fillette* de M. Froment Meurice, l'*Andromède* de M. Loiseau-Bailly; la *Jeune fille à la Vasque* de M. Mathurin Moreau; et jusqu'à l'*Agar* de M. Sicard, travail d'élève, mais travail excellent, et qui nous promet pour l'avenir un excellent maître.

La *Faute* de M. de Saint-Marceaux est peut-être un peu lourde, comme c'est assez souvent le cas pour les fautes; mais c'est encore un bon morceau de sculpture; et c'en est encore un autre que la *République* de M. Auguste Paris, offrant à qui voudra le lui prendre un joli petit enfant, qui peut-être lui coûte trop à nourrir.

M. Boucher et M. Hector Lemaire exposent tous deux des figures de femmes destinées à des tombeaux. La figure de M. Boucher est destinée au tombeau de la duchesse de Vicence; celle de M. Lemaire au tombeau de la princesse Marie d'Orléans, duchesse de Wurtemberg. J'aime beaucoup aussi, dans le genre funéraire, l'enfant de bronze sculpté par Mlle Itasse, pour la tombe de son père.

L'*Orphée* de M. Hannaux et le *Pardon* de M. E. Dubois, d'une exécution consciencieuse et savante, attestent tous deux la survivance chez nos sculpteurs des grandes traditions d'autrefois. L'*Orphée*, en particulier, est d'un métier excellent.

Les animaliers continuent, de leur côté, à étudier la nature, sans s'inquiéter des changements de la mode. M. A. Cain expose un *Relais de chiens* et un *Sanglier rentrant du gagnage*, un sanglier superbe, plein de mouvement et de vérité. Les deux *Chiens* de M. Gardet sont vivants comme des portraits, et si solidement posés, si décoratifs dans leur noble immobilité, qu'on dirait de ces lions de marbre qui gardaient l'accès des palais antiques. Mais je voudrais surtout vous vanter selon son mérite le *Loup pris au piège*, de M. Frémiet; car jamais encore je n'ai vu une sculpture de ce genre à la fois aussi savante et aussi expressive : c'est un morceau admirable, un des meilleurs qu'ait sculptés M. Frémiet; et seule dans tout le salon la *Nymphe* de M. Puech m'a fait autant de plaisir. M. Frémiet est d'ailleurs un grand, un vrai maître. Il a en commun avec plusieurs de ses



NUBIENS, HAUT-RELIEF, PAR M. L. BARRIAS.

(Salon des Champs-Élysées.)

confrères la science et la probité ; mais il a en propre une âme d'artiste plus mobile, plus délicate, et un sens plus vif de l'expression plastique. Son *Meissonier* suffirait à le prouver, mais je lui préfère le *Vieux Loup* ; j'y trouve — et cela tient, sans doute, au modèle — une vie plus profonde et une expression plus humaine.

Un autre maître, M. Falguière, n'a envoyé qu'un buste, d'ailleurs excellent. Il y a beaucoup de bustes au Salon, peut-être trop ; car c'est un genre où ce qui n'est pas très beau est sûr d'être très laid. Mais il y a, parmi cette foule, quelques bustes très beaux : notamment celui de M. Hébert le géologue, par M. Barrias, et un portrait d'enfant par M. Verlet, si fin, si gentil, si vivant, que j'aurais eu un grand bonheur à vous en parler tout au long.

Le temps me presse, malheureusement. Et c'est à peine si je pourrai vous nommer en courant quelques bons sculpteurs qui, au lieu d'imiter simplement leurs confrères d'à présent, sont remontés dans le passé pour se choisir des maîtres. Ainsi M. Pézieux, qui s'est évidemment inspiré des grands sculpteurs florentins pour son groupe *Oh! Jeunesse!* ainsi M. Daillon, dont les deux bustes rappellent les œuvres, moins solides mais plus féminines, de l'école milanaise ; ainsi encore Mlle Claudel, qui a mis dans un buste de petite fille quelque chose de la douceur ingénieuse et malicieuse de Mino de Fiésole. Un bas-relief de M. Bourdelle, l'*Aurore triste,* m'a fait penser aux longues figures de Goujon. Et j'ai trouvé aussi un écho de l'art d'autrefois dans le beau *Portrait en marbre* de M. Dampt, comme dans son petit groupe en acier, ivoire et or, la *Fée Mélusine*, qu'un homme de goût a, paraît-il, essayé de voler.

Les délicieux maîtres du XVIIIe siècle n'ont point non plus manqué d'imitateurs. Les *Enfants* de M. Auguste Moreau sont leurs petits-enfants ; les *Enfants* de M. Hainglaise le sont aussi, mais d'une autre branche, la branche des Bouchardon et des vieux sculpteurs de Versailles. M. Rozet a sculpté pour une fontaine deux nymphes souriantes et potelées dans le genre de celles que peignaient sur des dessus de porte et gravaient sur des en-tête de livres les meilleurs artistes d'il y a cent ans. Adorables nymphes : ce n'est pas moi qui leur reprocherai d'être pour moi de vieilles connaissances !

Il me reste à dire quelques mots de toute une catégorie de sculpteurs qui, depuis quelques années, essaient d'introduire dans leur art des principes nouveaux, et qui, s'ils n'avaient l'excuse de leur grand talent, me sembleraient inexcusables : car la sculpture n'a vécu à travers les siècles que parce qu'elle ne s'est point écartée de ses

vieux principes; et vouloir la pousser dans des voies soi-disant nouvelles, c'est risquer de la faire aboutir où a abouti la peinture. La sculpture n'est un art de vérité et d'expression qu'à la condition d'être d'abord un art de beauté formelle; qu'elle cherche à nous étonner, à nous donner l'impression de la réalité, soit; mais nous voulons d'abord qu'elle amuse nos yeux. Peut-être, au surplus, en est-il de même de tous les arts; et peut-être la grande faute des



LA MER, VASE EN BRONZE, PAR M. H. THIEBAUT.
(Salon des Champs-Élysées.)

artistes de notre temps serait-elle simplement de l'avoir oublié. Les arts s'adressent à nos sens avant d'aller à notre esprit : si nos sens n'y trouvent point leur compte, si l'œuvre, pour noble, vraie, profonde qu'elle soit, n'est pas en outre belle et plaisante à entendre ou à voir, rien n'en reste plus après quelque temps, car l'esprit a vite fait de s'en fatiguer.

Toujours est-il que les sculpteurs en question risquent d'exercer sur les destinées de l'art une influence fâcheuse. Les envois de M. Barnard et de M. Vallgren, au Salon du Champ-de-Mars, en sont la preuve. Consciencieux et habiles comme ils sont, ces messieurs

auraient pu nous offrir, dans le genre habituel, des œuvres curieuses : mais le genre habituel leur a paru trop commun, et ils ont préféré imiter des maîtres plus originaux, sans comprendre que l'originalité de ces maîtres était leur seul mérite, et ne pouvait pas s'imiter. J'en dirai volontiers autant de M. Constantin Meunier, qui enlaidit à plaisir, sous prétexte de nous la rendre plus pitoyable, la figure de l'homme. Pourquoi aller chercher ses modèles dans les mines, quand il y a tant de jolies jeunes femmes qui ne demandent qu'à poser ?

Les figures de M. Bartholomé ne ressemblent guère non plus à celles qu'on voit d'ordinaire en sculpture : mais elles en diffèrent par une simplicité, une ingénuité d'expression et de facture, qui manifestement sont sincères, et nous touchent d'autant.

La *Tentation* de M. Cordonnier aurait gagné, je crois, à être toute sculptée en marbre, tandis qu'elle est pour moitié en marbre et pour moitié en bois. Aussi bien, la partie la plus intéressante de ce petit groupe est-elle la partie en marbre : M. Cordonnier a imaginé, pour tenter son anachorète, trois jeunes femmes en effet bien tentantes, d'une chair savoureuse et douce; et si l'anachorète n'était pas de bois, j'aurais vraiment de l'inquiétude pour le salut de son âme.

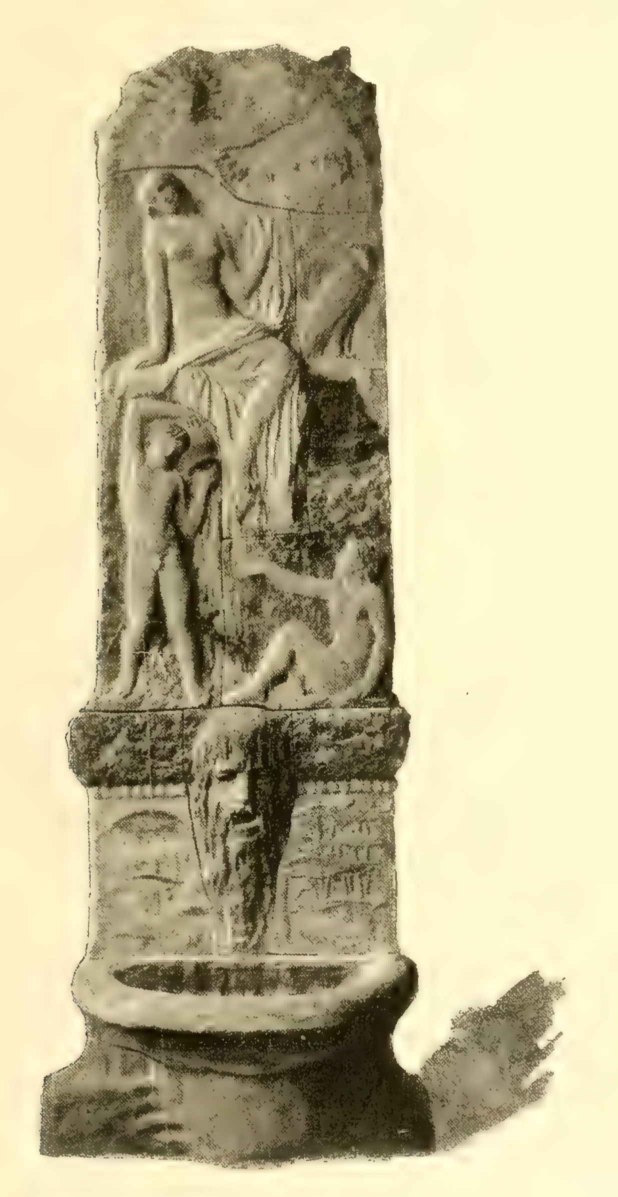
Le relief de M. Barrias, *Nubiens*, est une grande et belle composition, d'un aspect très décoratif. Et je ne puis oublier de vous citer encore, avant de finir cette énumération, le *Vase* en bronze de M. Thiébaut, avec son anse si hardie et si gracieuse ; et la fontaine en pâte de verre de M. Henry Cros, curieuse tentative de sculpture colorée, à qui les plus grincheux ne refuseront pas, au moins, le mérite de la nouveauté.

Quant aux autres bons morceaux de sculpture du Salon, que j'aurais dû citer et que je ne cite pas, sans doute on vous parlera d'eux à propos du Salon de l'année prochaine, car j'espère bien qu'ils y figureront de nouveau. Le Salon de sculpture, en effet, ne varie guère d'une année à l'autre, et c'est ce qui lui permet de nous offrir tous les ans un égal intérêt.

LA GRAVURE.

Je serai sobre de réflexions générales sur la gravure. Je dirai seulement qu'il n'y a point d'art qui me touche davantage, et pour sa beauté propre, et pour le séculaire éclat de son passé, et aussi pour les tristesses que ne peut manquer de lui apporter l'avenir. Car la

gravure est comme ces jeunes filles que guette la phtisie, et qui ouvrent sur la vie des yeux plus brillants et plus doux à mesure que



L'HISTOIRE DE L'EAU, PAR M. H. CROS.

Fontaine murale en pâte de verre.

(Salon des Champs-Élysées.)

la source de vie se tarit en elles. Durant quatre cents ans la gravure a été le plus familier, le plus intime, le plus utile de tous les arts :

aujourd'hui, remplacée par la photographie dans la plupart de ses emplois, elle n'est plus qu'un art d'agrément et de luxe, en attendant qu'elle subisse, au siècle prochain, le sort qu'elle-même a fait subir jadis à l'enluminure.

Mais d'autant plus lui sont attachés ceux qui restent encore à l'aimer. Leurs sympathies se resserrent autour d'elle, comme pour la protéger contre sa rivale. Et je sens que les graveurs, en particulier, d'année en année apportent à leur métier un amour plus ardent, un amour où la tendresse se mêle déjà d'un peu de compassion. Tous, du moins, s'ingénient à bien faire : il n'y en a pas un, au Salon, qui ne mériterait d'être cité pour son zèle, sa probité, sa foi dans son art. Et quelques-uns sont de vrais maîtres, de ceux qu'on ne se lassera pas d'admirer, plus tard, dans les cabinets d'estampes.

Tels deux lithographes, qui sont en même temps de grands peintres : M. Fantin-Latour et M. Whistler. Les scènes religieuses et mythologiques de M. Fantin-Latour, au Salon de Gravure de cette année, sont le modèle parfait d'un art savant et noble, rehaussant de poésie les artifices les plus communs du métier. Combien, pour l'expression de ces scènes de rêve, combien la lithographie est supérieure à la peinture même ! Elle leur prête un charme si mobile et si fantastique, un vrai charme de musique ! Et c'était bien l'art qui convenait à un peintre-musicien.

M. Whistler, lui, n'est pas un musicien, mais un visionnaire, avec la curiosité la plus subtile, et l'adresse la plus variée qu'ait jamais apportées un artiste au spectacle des choses. Ses lithographies sont des tours de force. Je n'en connais pas de plus *impressionnistes*. On dirait des notes prises en passant par un Japonais, mais par un Japonais tout inspiré de Rembrandt et de nos maîtres classiques.

M. Carrière a exposé trois lithographies originales, où il a mis son application et son sérieux ordinaires. Il y a mis aussi les mêmes qualités artistiques qu'il met dans sa peinture ; et peut-être sont-elles mieux à leur place dans la lithographie, qui s'accommode plus aisément que la peinture du manque de couleur.

Les lithographies originales de MM. Robida et Willette sont de bonnes illustrations, dans le genre habituel de ces deux dessinateurs, dont, sans doute, vous avez depuis longtemps apprécié et goûté le talent. Enfin une *Biblis* de M. Jondet m'a ravi par sa finesse, la douceur de son modelé, et le souci que j'y ai senti de l'expression poétique.

Plus nombreuses sont les œuvres originales des graveurs sur acier et sur bois. Je citerai seulement l'élégante et originale série de pointes-



Gazette des Beaux-Arts — Phot. Pannelier

LA SEINE, BAS-RELIEF EN MARBRE, PAR M. D. PUECH
(Salon des Champs-Élysées, 1894.)

sèches de M. Helleu, les gravures de M. Renouard, dont une, *En Irlande*, est un morceau tout à fait admirable ; les eaux-fortes de M. Henri Guérard et son intéressant essai de gravure en couleurs ; les pointes-sèches de M. Raffaëlli ; les bois de M. Henri Rivière. Mais tous ces noms vous sont familiers ; et souvent déjà on vous a parlé de la manière de chacun de ces maîtres, avec plus d'autorité que je ne saurais le faire.

Parmi les reproductions en lithographie, j'ai aimé surtout le portrait de *Madame Jarre*, de Prudhon, lithographié par M. Pirodon. Je le préfère même à la reproduction faite du même portrait par M. A. Gilbert ; le caractère du tableau m'y paraît traduit avec plus de justesse. La lithographie de M. Dequesne, d'après les *Syndics* de Rembrandt, est encore un morceau remarquable. Et je ne puis m'empêcher de nommer en outre M. Fauchon, qui a donné à une *Eve* de M. Berton un charme tout à fait original de fraîcheur et d'ingénuité.

Deux burins de notre regretté Abot, d'après Cabanel et Moran : deux eaux-fortes de M. Flameng ; une eau-forte de M. Gaujean, d'après M. Bouguereau ; une eau-forte de M. Hotin, d'après Rubens ; deux burins de M. A. Jacquet, le *Guide* de Meissonier et la *Sainte Cécile* de Maderne ; une eau-forte de M. Lalauze, d'après Woodfort ; un burin de M. Lamotte, d'après M. Dawant ; trois eaux-fortes de M. Manesse, et notamment la *Leçon de musique* de Lancret ; deux eaux-fortes de M. Payrau, d'après Sanchez Coello et Germain Pilon ; une eau-forte de M. Sulpis, d'après M. Gustave Moreau ; une eau-forte de M. Jasinski, d'après Boch ; et le portrait de Meissonier par lui-même, gravé à l'eau-forte par M. Waltner : voilà quelques-unes des pièces que j'ai notées au Salon, et qu'il me suffira de vous avoir signalées, car beaucoup d'entre elles ont été gravées pour la *Gazette des Beaux-Arts*, et il n'y a pas un seul de leurs auteurs dont vous n'ayez pu depuis longtemps, ici même, apprécier le talent. Je mettrai seulement hors de pair M. Laguillermie. Son portrait de Mme Vigée Lebrun est un pur chef-d'œuvre, un de ces morceaux qui font date dans la carrière d'un artiste. A force d'étudier son modèle, M. Laguillermie lui a prêté un relief, une expression, une beauté supérieurs. Un art est encore bien éloigné de périr, qui produit des œuvres si pleines de santé et de vie !

M. Baude et M. Crosbie ont gravé sur bois, le premier, le *Portrait de Chardin par lui-même*, le second, le *Portrait de Mme Chardin*. Et je m'aperçois que j'allais oublier de vous nommer encore M. Barbotin, qui a fait une excellente gravure d'après un beau portrait de Reynolds ; et M. Masson, qui a traduit la *Mise au tombeau* du Titien avec beaucoup de science et d'intelligence.

LE DESSIN, LE PASTEL, LA MINIATURE.

C'est à peine s'il me reste quelques lignes pour nommer les miniaturistes du Salon. Et j'en suis d'autant plus désolé que ces miniaturistes sont, pour la plupart, des dames, et que la seule galanterie me ferait un devoir d'aimer et de faire aimer leur talent. Sans compter qu'en effet leur talent est parfaitement aimable, fin, léger, souriant, poétique. Mais je dois me hâter. Laissez-moi donc vous citer d'un seul trait Mlle Pomey, Mme Hortense Richard, Mlles Hortense et Renée de Mirmont, Mlle Bernamont, Mme Debillemont, Mlle Gabrielle Nicolas, Mlle Thiéry, et un miniaturiste polonais, M. Ciesielski, le seul représentant de notre sexe sur ma liste, comme aussi, je crois, dans tout le catalogue des miniatures du Salon.

Pour les pastels, aquarelles et dessins, le Salon du Champ-de-Mars est, sans contredit, supérieur à celui des Champs-Élysées. Je ne vois guère à signaler, dans ce dernier, que les deux portraits à la sanguine de Mlle Luminais; une aquarelle de Mlle Sonrel, *Ames errantes*, d'une exécution naïve et gracieuse; deux beaux dessins de M. Willette; une série de dessins macabres de M. Sattler; une élégante étude au pastel de M. Lynch; et des dessins de M. Maurice Heyman, *Etudes d'expression*, où ne manquent ni l'habileté de main, ni l'observation, ni l'esprit.

Au Champ-de-Mars, M. Delachaux a exposé deux fusains qui témoignent d'une heureuse fréquentation des maîtres anciens, de certains Suisses de la Renaissance en particulier. M. Grasset a envoyé ses beaux cartons de vitraux. Et je n'ai pas besoin de vous dire combien il y a toujours de vie et de vérité dans les dessins de M. Renouard, et combien de fantaisie, de mouvement, de coloris, dans ceux de M. Vierge.

Les aquarelles de M. Coffinières de Nordeck sont d'un archaïsme très imprévu et très amusant. Le *Troglodyte* de M. Erler est un spécimen intéressant de la manière nouvellement adoptée en Allemagne par tout un groupe de jeunes peintres, sous l'influence directe de MM. Bœcklin et Klinger, dont les noms sont désormais familiers aux lecteurs de la *Gazette*. Une aquarelle d'un artiste belge, M. Marcette : la *Rafale*, m'a séduit par la hardiesse et l'élégance de sa couleur. J'imagine que M. Marcette a beaucoup pratiqué Turner, et un peu aussi notre cher Chintreuil, qui fut mille fois plus peintre et mille

fois plus poète que Turner, et ignora seulement l'art de se faire valoir. Les aquarelles de Mlle Ruth Mercier sont le dernier mot de la virtuosité, avec tout ce qu'elle comporte d'excellent et de fâcheux. Les aquarelles de M. Guérard et de Mme Guérard Gonzalès ne sont pas



PORTRAIT DE Mme K., PAR M. KROYER.

(Dessin de l'artiste. — Salon du Champ-de-Mars.)

moins habiles ni moins séduisantes, et l'on y sent en outre plus de nature, une franchise artistique supérieure.

Les pastels de Mlle d'Anethan, de M. Baertsœn, de M. Berton, de M. Carolus Duran, de M. Carrière, de M. Thaulow, ressemblent trop aux peintures de ces maîtres éminents pour qu'il soit nécessaire de vous en énumérer les mérites. Aussi vous nommerai-je seulement, avant de finir, un gentil portrait, dans le genre ancien, de M. Le Sidaner,

et deux charmants paysages de M. Sonnier, le *Lac* et le *Pré Fleuri*.

Deux vues de ports de M. Cottet, peintes à la détrempe, sont d'un coloris étrange et fort habilement traitées.

Et vous me dispenserez de vous parler des *objets d'art;* car j'aime mieux vous avouer tout de suite que je ne m'y entends absolument pas, ou même, si vous me permettez d'être franc, que les *objets d'art* les plus nouveaux sont, en règle générale, ceux qui me plaisent le moins. La renaissance des industries d'art à laquelle nous assistons a d'ailleurs trouvé déjà et trouvera encore assez d'admirateurs enthousiastes pour que je ne risque pas de lui nuire en gardant ma tendresse aux œuvres du passé.

De l'exposition d'architecture, je ne vous dirai rien non plus, et pour des motifs analogues. Mais je ne puis m'empêcher de vous signaler, dans la section d'architecture du Palais de l'Industrie, la copie relevée par M. Yperman des vieilles fresques de Notre-Dame et du couvent des dominicains de Dijon. Ah! la joie que j'ai eue quand, à la fin de mes visites, j'ai aperçu ces bonnes, pieuses, simples et adorables peintures!

Il me resterait encore à tenir ma promesse et à vous parler un peu longuement, avant de finir, de tableaux d'un art supérieur. Et certes les portraits et les marines de M. Whistler, la vue du *Port de Marseille* de M. Vollon, et le *Portrait d'homme dans le style ancien*, de M. Guthrie, ce sont des morceaux qu'il m'aurait été pénible de ne pouvoir pas mettre à part du reste des peintures du Salon. Car M. Whistler est un artiste original et singulier, mais c'est, de plus, un maître à la manière de ceux d'autrefois, fidèle aux traditions classiques, continuant parmi nous, avec son apparente excentricité, la série des bons artisans. La vue de Marseille de M. Vollon, malgré un ciel trop bleu, est d'une vérité forte et simple, d'une unité, d'une sûreté de style dont je croyais le secret désormais perdu. Et j'ai une grande consolation que M. Guthrie, qui peint de si mauvais tableaux quand il veut être lui-même, en peint de si solides, avec un dessin si ferme et une couleur si intense, quand il se contente d'imiter la manière de son compatriote Raeburn, un des grands portraitistes anglais du XVIIIe siècle.

Mais à insister sur ces excellentes peintures, après vous avoir entretenus déjà de tant de sujets divers, je risquerais bien de vous importuner. Laissons donc le Salon de 1894 à ses destinées; et puisque le voici qui ferme ses portes, ne nous acharnons pas à vouloir les rouvrir.

T. DE WYZEWA.

UN MAITRE OUBLIÉ DU XVe SIÈCLE

MICHEL PACHER

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

A *Circoncision*, si elle n'a pas, à cause de son sujet même, le caractère poétique de la *Nativité*, est toutefois la plus excellente des peintures de l'autel de Sanct-Wolfgang et ravit aussitôt par son harmonieuse beauté et sa saisissante vérité. Au milieu de la nef d'un temple gothique, dont l'artiste a résolu avec bonheur le difficile problème de nous faire voir avec l'illusion de la réalité les arcades et les voûtes d'arêtes se profiler en perspective au milieu des jeux de la lumière projetée par les hautes fenêtres des deux côtés, le grand-prêtre est assis de face sur un siège dont le dossier est recouvert de brocart violet et or, coiffé d'une haute et riche tiare, vêtu d'une magnifique robe de brocart noir et or à reflets chatoyants, des souliers rouges aux pieds, un voile blanc jeté sur ses épaules; son visage majestueux, encadré d'une longue barbe brune, se penche vers l'Enfant Jésus couché sur ses genoux, la figure et les membres contractés par la douleur, et reflète l'attention la plus soutenue à l'opération qu'il lui fait subir avec une tranquillité cruelle et une dextérité excellemment exprimées par le dessin des mains. Cette même expression attentive, mêlée d'une certaine inquiétude, se lit sur les visages et dans la tenue des assistants,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XI, p. 327 et 469.

— une série de physionomies des plus individuelles dans les poses les plus variées : — aux côtés du grand-prêtre, deux rabbins tenant les coins du lange où est couché l'Enfant divin ; l'un, vêtu de damas blanc à ornements rouges avec un manteau brun sombre, inclinant sa tête coiffée d'un bonnet de même étoffe que la robe et bordé de fourrure brune ; l'autre, demi-agenouillé, en robe d'un bleu noir, la tête et les épaules recouvertes d'un voile blanchâtre ; puis, à droite, un jeune homme en vêtement rouge tournant de côté sa tête bouclée exprimant la pitié, tandis qu'un autre, en arrière, se penche par-dessus son épaule pour voir ce qui se passe ; de l'autre côté, une jeune femme vue de profil, en robe rouge, un voile blanc sur la tête, tenant en main une draperie rouge dans laquelle sans doute elle a apporté l'Enfant, et tendant le buste en avant avec une admirable expression anxieuse ; derrière elle, une autre femme dont on n'aperçoit que la tête penchée ; enfin, au fond, près du grand-prêtre, un troisième rabbin incliné, tenant ouvert un livre relié de rouge, à coins dorés.

L'heureux groupement, l'expressive vérité et le relief de ces personnages autour desquels on sent circuler l'air, les magiques effets de la lumière et du clair-obscur, le chaud et harmonieux éclat du coloris, font de ce tableau à la fois le chef-d'œuvre de Michel Pacher en peinture, et, comme l'a fort bien dit M. Semper, un des chefs-d'œuvre de la peinture au xve siècle.

La *Présentation au temple*, à la partie supérieure de l'autre volet, aussi soignée comme exécution, n'a pas, tant s'en faut, les mêmes qualités de composition. On y voit le vieillard Siméon, en robe de brocart rouge et or, chaussures violettes et long voile blanc, s'avancer vers Marie vêtue d'une robe rouge, d'un manteau vert foncé et d'un voile blanc, et recevoir de ses mains l'Enfant divin emmaillotté sur lequel tous deux attachent leurs regards, le premier avec une expression de contentement sur sa figure austère à barbe blanche, la sainte Vierge avec le reflet d'une paix divine sur son visage au gracieux ovale. Derrière elle s'avance saint Joseph, une bonne et simple figure d'artisan, en manteau violet, portant dans une corbeille un couple de tourterelles ; et au fond, la prophétesse Anne avance sa tête, couverte d'un voile noir, pour contempler aussi le Sauveur. Tous ces personnages sont groupés sur la droite du tableau, divisé en deux par un pilier de marbre noir qui coupe le bas du corps du vieillard Siméon, et il ne reste à gauche que l'autel, dont tous les détails : nappe, cierges, retable, etc., et une lanterne posée au bas sont peints avec le plus grand soin.

Enfin, à la partie inférieure de ce vantail, est représentée la *Mort de la sainte Vierge*. Marie, vêtue d'une robe vert foncé et d'un



LA CIRCONCISION, PEINTURE PAR MICHEL PACHER.

(Autel de Sanct-Wolfgang.)

voile blanc, est étendue presque de face sur un lit gothique à rideaux vert sombre doublés de rouge, dont le chevet sculpté à jour laisse apercevoir un ciel d'or ; sa tête repose sur un oreiller blanc quadrillé

de vert, et une couverture rouge recouvre ses pieds. Sur son visage pâle, élargi par le raccourci et où se concentre la lumière, l'approche de la mort se lit dans les yeux demi-fermés et la bouche contractée. Autour d'elle sont groupés les Apôtres, en robes rouges, vertes ou blanc violacé, portant sur leurs visages barbus, aux traits fortement accusés, dignes des vieux maîtres flamands, l'empreinte d'une profonde douleur : à gauche de Marie, trois debout, dont le premier tient un vase d'eau bénite et au milieu desquels est saint Pierre qui se penche pour maintenir un cierge de cire rouge entre les mains jointes de la Vierge, et de la main gauche tient un livre de prières sur lequel lit aussi un quatrième apôtre placé derrière, les yeux munis d'un binocle. Un cinquième, au pied du lit et vu de dos, est agenouillé, les mains jointes. Enfin, à la droite de la Vierge, se tiennent quatre autres, dont un, au premier plan, se détourne, soufflant les charbons d'un encensoir, tandis que de grosses larmes roulent sur son visage. Toute cette scène est dominée par une arcade en grisaille où sont peints des prophètes tenant en main des banderolles à devises, et, au sommet, trône le Christ, en robe de brocart rouge et or, les yeux dirigés en bas, accueillant d'un air plein de douceur l'âme de Marie, que, sous la forme d'une jeune vierge aux traits délicats et aux cheveux flottants, vêtue de vert, des anges en de hardis raccourcis, aux longues robes flottantes, emportent vers lui.

Pour la richesse et la belle ordonnance de la composition, comme pour l'expression profonde et solennelle produite par ces figures d'une expression si vraie, c'est ici le pendant de la *Circoncision*. Il n'y a pas beaucoup d'œuvres de cette époque qui leur soient comparables.

Nous trouvons dans ces quatre panneaux les caractéristiques de Michel Pacher comme peintre : l'ovale allongé, le nez droit, la bouche menue, le menton pointu de ses figures de femmes ; les traits vigoureusement accentués, creusés de plis profonds autour du nez, des yeux et de la bouche de ses visages masculins ; les paupières fortement arquées chez tous, le jet chiffonné des draperies, la prédilection pour les étoffes somptueuses, les audacieux raccourcis à la Mantegna, une excellente perspective, un sentiment de l'effet plastique qui lui vient du reste de son talent de sculpteur, — toutes choses où il surpasse de beaucoup les peintres contemporains de l'école de Brixen-Neustift. Quoiqu'il emploie, comme maints d'entre eux, un mélange de *tempera* (colle et blanc d'œuf) et d'huile, ici sur fond de plâtre, quelle autre richesse d'effets il en tire ! Ses chairs d'un jaunâtre lumineux, son coloris chaud et puissant, aux ombres foncées, il est

vrai, mais transparentes, ne ressemblent en rien à leurs tons lourds, dépourvus complètement de son doux clair-obscur.

La prédelle comprend aussi un petit relief central : l'*Adoration des Mages*, accompagné de volets. Sous de basses voûtes gothiques, au-devant de travées aux arcades pour ainsi dire fleuries, la Vierge est assise de face sur un socle sculpté, ses blonds cheveux épandus par-dessous un voile ; elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus au visage souriant, devant lequel un vieux roi, en robe flottante, s'agenouille respectueusement, tête nue, en lui prenant la main, et elle incline la tête, considérant cette scène avec une expression de joie. Derrière le roi agenouillé, le roi nègre, la couronne en tête, une draperie jetée sur ses épaules par-dessus une tunique serrée à la taille, et chaussé de larges bottes plissées, tient une corne enrichie de ciselures, tandis qu'au devant, au second plan, Balthazar, également couronné et vêtu d'une robe à larges manches, tend l'encensoir, et que, de l'autre côté, saint Joseph, dans l'attitude modeste d'un serviteur, se tient debout tout à l'entrée, portant le vase d'or.

Une frise, dans le genre de celle qui entoure le relief supérieur et sculptée aussi délicatement, où de souples tiges couvertes de feuillages et de fruits se déroulent et s'entrelacent autour de petits personnages (en haut, un roi et une reine couchés, accompagnés sur les côtés de trois jeunes gens en armures et de trois jeunes filles en costumes du temps portant des cruches ou des vases), encadre la scène.

Les vantaux de la prédelle, qui cachent de chaque côté trois arcatures gothiques entrelacées, représentent, ouverts, à gauche : la *Visitation,* et à droite : la *Fuite en Égypte*, deux tableaux d'un charme idyllique exquis.

Sur la porte de sa maison, Élisabeth, déjà âgée, vêtue d'une robe de brocart noir et or avec un manteau rouge foncé bordé de fourrure blanche et la tête couverte d'un large bonnet blanc, s'avance au-devant de Marie, une svelte jeune fille en robe de brocart rouge et or recouverte d'un manteau bleu-vert, un voile blanc posé en arrière sur ses cheveux d'un blond doré, et elles se saluent avec un air plutôt soucieux et embarrassé que joyeux, tandis qu'en arrière se tient la servante de Marie, le bâton de voyage en main, sa robe rouge retroussée sur une jupe verdâtre, un chaperon blanc entourant sa tête. Au fond, un paysage de rochers se détache sur un ciel d'or.

Dans la *Fuite en Égypte*, un des meilleurs tableaux de l'autel, on voit, également sur fond d'or, la sainte Famille passer au milieu d'une campagne plantée d'arbres où s'élèvent un château à tourelles

et une statue d'idole, qui, sur le passage des divins fugitifs, s'écroule de son piédestal. Saint Joseph, en manteau rouge, l'air pensif et attristé, conduit l'âne sur lequel Marie, en robe rouge et manteau vert sombre, avec une expression mélancolique dans son regard fixe, est assise tenant dans ses bras l'Enfant Jésus vêtu d'une chemisette blanche.

Au dos de ces panneaux sont peints les quatre Pères de l'Église latine : à gauche, saint Jérôme et saint Grégoire ; à droite, saint Ambroise et saint Augustin, vus à mi-corps sur fond bleu.

Saint Jérôme, en chapeau rouge de cardinal et en manteau de même couleur bordé de fourrure blanche par-dessus une soutane blanche, tourne en bas son visage fortement modelé vers un lion de tournure peu vraie et peu sauvage, placé de trois quarts devant lui, auquel il prend la patte pour enlever avec un canif l'épine qui la blesse.

Saint Grégoire, coiffé d'une tiare ornée de pierres précieuses, porte une chape de damas noir et or fermée par une énorme agrafe ciselée représentant le Sauveur entre deux anges, et bordée d'une large bande richement brodée de perles et ornée de figures d'apôtres. Il dirige ses regards en bas vers l'empereur Trajan, vu de trois quarts et de dos, levant la tête vers lui et sortant nu, les membres décharnés aux muscles fortement accentués, des flammes du Purgatoire d'où le saint le tire avec une main, tandis qu'il s'appuie de l'autre sur sa crosse.

Saint Ambroise, vêtu aussi d'une chape de damas noir et or avec une large bordure rouge à broderies de perles, d'une mitre et de gants ornés de pierres précieuses, et tenant une riche crosse, lève la main droite pour bénir, tandis que, devant lui, un enfant, couché dans un berceau, est représenté dans un hardi raccourci de face.

Saint Augustin, à côté, en vêtements noirs recouverts d'une chape rouge et or, avec une mitre, des gants et une crosse non moins précieux que les ornements de saint Ambroise, a aussi à ses pieds un enfant en robe d'un blanc violacé qui, agenouillé, une cuillère à la main, devant un trou plein d'eau, lève la tête vers lui de trois quarts dans un raccourci non moins difficultueux, et lui démontre l'inanité de ses subtiles méditations sur la Trinité. Le visage du saint, comme celui des autres Pères, offre un type et une pose chers à Pacher et que nous retrouverons plus tard : vu de trois quarts, les traits fortement accentués, creusés de nombreux plis et portant les traces de la barbe rasée, les paupières très arquées. Avec cela, la vie qui anime ces personnages, la finessse des tons, le soin de l'exécution prouvent bien ici encore la main du maître lui-même.

Il n'en est pas de même des autres peintures de l'autel. Si l'on ferme les grands volets où sont représentées les scènes de la vie de



LE BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST, PEINTURE ATTRIBUÉE A FRÉDÉRIC PACHER.

(Autel de Sanct-Wolfgang.)

Marie, d'autres tableaux apparaissent au dos : à gauche, *Jesus-Christ tenté par le démon* et, au-dessous, *Jésus-Christ chassant les vendeurs du Temple ;* à droite : les *Noces de Cana* et, au-dessous, la *Femme adultère.*

Une seconde paire de volets de même dimension s'offre alors, représentant, à côté des peintures précédentes, d'autres scènes de la vie du Sauveur : à gauche : le *Baptême de Jésus-Christ* et, en bas, *Jésus-Christ s'enfuit du Temple où les Pharisiens voulaient le lapider;* à droite : la *Multiplication des pains* et la *Résurrection de Lazare.*

Puis, au dos de ces tableaux des scènes de la vie de saint Wolfgang : à gauche : *Prédication du saint* et *Saint Wolfgang bâtissant une chapelle au bord du lac;* à droite : *Saint Wolfgang faisant distribuer des secours aux pauvres,* et les *Malades venant implorer le saint.*

Enfin, au dos du relief central, sont peints, au milieu : le gigantesque saint Christophe portant l'Enfant Jésus et traversant un fleuve en s'appuyant sur un arbre déraciné ; et de chaque côté, sur deux des étroits panneaux formés par la disposition polygonale de l'autel en arrière, quatre saints et saintes avec leurs attributs, placés sur deux rangs superposés : saint Hubert et sainte Claire, saint Gilles et sainte Élisabeth, d'un côté; saint François d'Assise et saint Ulrich, saint Othmar et sainte Érasme, de l'autre. Sur le derrière du tabernacle, les quatre Évangélistes avec leurs attributs sont groupés, causant deux à deux : saint Marc avec saint Luc, saint Jean avec saint Mathieu, séparés par la pierre d'autel sur laquelle saint Wolfgang célébrait la messe, et que couvre une inscription.

Malgré de grands mérites, ces diverses peintures ne sont pas de Michel Pacher, il est facile de s'en convaincre au premier coup d'œil ; même elles offrent entre elles de notables différences : les huit scènes de la vie de Jésus-Christ sont d'un autre artiste que les quatre de la vie de saint Wolfgang et que les peintures au dos de la partie centrale ; et il semble aussi que ces deux derniers groupes proviennent de deux mains différentes, ce qui, comme plusieurs l'ont pensé, porterait à trois le nombre des collaborateurs, élèves de son atelier sans doute, que Michel Pacher s'adjoignit, comme c'était alors l'usage, pour traiter les peintures secondaires, en conservant toutefois, sans aucun doute, la direction et l'ordonnance du tout et en y mettant parfois la main.

On s'accorde généralement à reconnaître dans le premier de ces peintres, auteur des scènes de la vie du Sauveur, le frère de l'artiste : Friedrich Pacher, qui a montré ailleurs dans un second *Baptême de Jésus-Christ*, signé et daté de 1483 [1], un style plein d'analogie et plusieurs ressemblances de détail avec le tableau de même sujet à Sanct-

1. Ce tableau, exécuté pour la chapelle de l'hôpital de Brixen, est maintenant conservé au séminaire de Freising.

Wolfgang. Ces peintures sont les plus remarquables de l'autel après celles de Michel Pacher et en plusieurs points excellentes. L'éclatante variété des couleurs, la diversité de l'encadrement, tour à tour architectural ou champêtre, les maints contrastes qu'elles offrent à l'esprit et qui en rehaussent l'expression, leur donnent un intérêt des plus variés. La finesse de ton des ciels, d'un bleu profond dégradé lumineusement à l'horizon, la science du plein air, témoignent, malgré la construction fantastique des rochers et la forme conventionnelle des arbres, d'un profond sentiment des beautés de la nature. De même, la justesse de la perspective dans les parties architecturales, l'exactitude anatomique des corps nus, le dessin rarement incorrect, montrent une science à peine inférieure à celle de Michel Pacher. Celui-ci a dû d'ailleurs collaborer avec son frère : on pense reconnaître sa facture dans les têtes des apôtres et les gracieuses figures de femmes aux *Noces de Cana*, dans celles fortement caractérisées des scribes et des pharisiens, dans l'expressive et fantastique apparition du diable. Mais, en général, les contours sont durs, les mouvements trop forcés, les raccourcis, où l'artiste se complait à l'excès, moins savants que chez son frère, les tons plus grossiers, plus éclatants et plus lourds; surtout ses figures, inégalement caractéristiques, manquent souvent de noblesse (le type du Christ, sauf dans la *Résurrection de Lazare* et dans la *Tentation*, est vulgaire), et même, à force de viser à la variété, tombent dans la caricature; avec cela, la fréquente substitution des costumes de l'époque aux vêtements plus traditionnels employés par le maître achève de faire de ces panneaux des tableaux de genre, des scènes de la vie ordinaire n'ayant nullement la solennité religieuse des peintures de Michel Pacher. Les raccourcis, l'architecture en mosaïque et divers costumes prouvent aussi chez lui l'influence de l'Italie.

Les scènes de la vie de saint Wolfgang, avec leur conception prosaïque, leur dessin rude, leur coloris pâle [1], leurs vêtements bariolés, leurs figures vulgaires sans profonde expression ni puissante vérité, proviennent probablement d'une autre main que celles de Michel et de Friedrich Pacher. Cependant, quelques personnages pleins de vie où se voit l'influence du maître et les parties architecturales qui encadrent ces scènes ont du mérite et prouvent un artiste qui dut étudier spécialement l'art italien, peut-être le jeune

1. Il faut dire que, comme les suivantes, elles sont continuellement exposées depuis des siècles à la lumière du soleil pendant la matinée.

frère du maître, Hans, comme l'affirme M. Dahlke [1], sans toutefois en donner les preuves.

Quant aux figures de saints au dos du retable même, si elles ne rappellent nullement Michel Pacher par un coloris plus clair et plus froid, tout différent de ses tons chauds et puissants, par la simplicité des vêtements contrastant si fort avec les riches étoffes dont il aime à habiller ses personnages, en revanche elles montrent des physionomies si pleines de vie, de caractère et d'excellente observation, elles offrent d'ailleurs des particularités d'invention et de dessin si semblables à celles de ses œuvres, qu'on les croit esquissées par le maître lui-même.

Au bas de l'une d'elles, sur le socle où se tient sainte Élisabeth, se lit la date de 1479, indiquant peut-être l'année où fut commencé l'autel, ou bien, — car la commande dut être faite à Michel Pacher lors de la consécration du chœur de l'église en 1477, — simplement la date de cette dernière série de peintures. Celle de l'achèvement du retable est donnée par l'inscription suivante en caractères gothiques au dos et au bas de la seconde paire de volets :

Benedictus abbas zu máñsee [2] hoc opus fieri fecit ac complevit per magistrum Michaelem pacher de prawnegk Anno dm m˜cccc˜lxxxj. [3]

L'impression produite par cette œuvre grandiose et superbe, presque aussi éclatante après quatre siècles qu'au premier jour, est indescriptible. On ne sait qu'admirer le plus : l'effet pittoresque et harmonieux de l'ensemble : ces reliefs brillants rehaussés et complétés par le voisinage des panneaux plus sombres aux couleurs variées et surmontés d'une architecture si élégante et si hardie; la prodigieuse richesse et la délicatesse d'ornementation de la partie architecturale; l'heureux groupement et le naturel des nombreux personnages qui l'animent, chacun avec son expression propre où l'idéal céleste et la réalité humaine se marient si admirablement; la vérité non moins grande de forme et d'expression, l'éclat profond et harmonieux

1. Ouvrage cité.

2. L'abbé Bénédict Eck, de Mondsee, monastère au bord du lac voisin portant le même nom.

3. J'ai cherché en vain aux Archives imp. et roy. de Vienne, à celles de la province de Haute-Autriche à Linz, à l'ancien couvent de Mondsee, partout où pouvait se trouver quelque partie des archives de ce monastère, dispersées lors de sa sécularisation au siècle dernier, les actes relatifs à l'autel de Sanct-Wolfgang.

des peintures concernant la Vierge qui s'offrent tout d'abord aux regards; l'incomparable habileté et le soin de l'exécution [1].

C'est ici qu'on peut le mieux admirer le complet développement des qualités caractéristiques du maître : le sens du grandiose et de la magnificence qu'il tient sans doute en grande partie de l'Italie, de même que la noblesse, l'aisance et l'élégance de ses personnages, d'un réalisme si énergique et si vivant d'ailleurs, résumé dans des figures d'un type bien à lui où transparaît l'âme douce et profonde du Nord et comparables aux créations des grands Flamands contemporains : celles d'hommes, austères et accentuées, celles de femmes, surtout celle de la Vierge, pleines d'innocence et de charme; un sentiment si juste de la composition où rien n'est surchargé ni inquiet, mais où, au contraire, tout est clair, commode et tranquille, une science du clair-obscur et de la perspective où il se montre le rival des Van Eyck et des Mantegna; un coloris intense, lumineux et chaud où il dépasse même les Vénitiens d'alors; — en un mot, l'union parfaite, sous une forme tout à fait personnelle, des qualités plus intimes de l'art de l'Allemagne et des Flandres et de celles plus extérieures et plus brillantes de l'art du Midi dans un chef-d'œuvre à la beauté duquel l'architecture, la sculpture et la peinture concourent d'une façon également admirable. Et c'est ce qui en fait non seulement une des œuvres les plus grandioses de son siècle, mais véritablement une merveille sans égale [2].

AUGUSTE MARGUILLIER.

(*La suite prochainement.*)

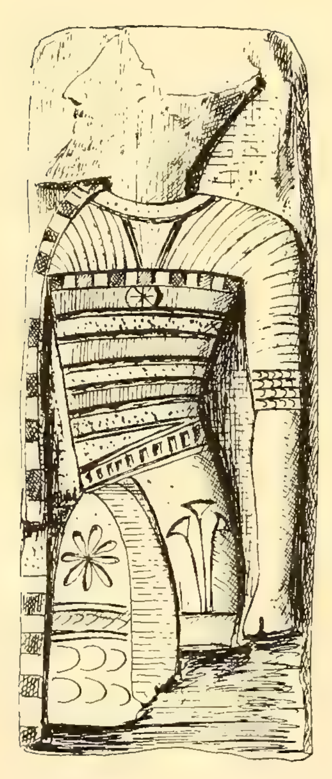
1. V. pour les détails, plus merveilleux les uns que les autres et témoignant d'une richesse d'imagination extraordinaire, les innombrables dessins qu'en ont donnés MM. C. et F. Jobst et J. Leimer, dans *Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke aus Œsterreich* (Vienne, 1861). Ajoutons que M. R. Stiassny va publier prochainement un important ouvrage sur Michel Pacher.

2. Ajoutons comme conclusion un détail qui ne manque pas d'intérêt et absolument authentique : il y a sept ou huit ans, l'Angleterre offrit de ce chef-d'œuvre, pour un de ses musées, la somme énorme de 80,000 livres sterling, soit 2 millions de francs.

DU ROLE DES FAIENCES

DANS

L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE



La place occupée par la faïence dans la décoration assyrienne a concentré sur les monuments de Ninive et de Babylone toute l'attention des céramistes au détriment des terres vernissées de l'Égypte antique. Certains les ont entièrement passées sous silence, d'autres leur ont tout au plus consacré quelques lignes; en tout cas, tous se sont trouvés d'accord pour affirmer qu'elles n'avaient servi jamais à revêtir les murailles des temples ou des palais des Pharaons.

Des fouilles pratiquées dans les ruines de quelques villes de l'époque de Khou-n-Aten et des Ramsès ont mis à jour des fragments de briques émaillées fort curieux qui permettent d'affirmer que l'Égypte eut ses décorations de faïence analogues aux décorations assyriennes. Leur facture différa même de celle de ces dernières, ce qui tendrait à prouver qu'elles constituèrent une branche caractéristique de la production indigène et non un emprunt fait à l'étranger.

L'un des deux peuples fut-il le maître de l'autre dans cet art dont l'origine se perd à l'extrême frontière de l'histoire des civilisations?

Les faïences du palais de Ramsès ne suffisent point à l'établir d'une manière certaine. Mais, en dehors d'elles, mille indices ne donnent-ils point à supposer que si l'un des deux le fut, ce ne put être que l'Égypte? Lorsqu'elle apparait dans l'histoire, son style est constitué et, quatre mille années durant, elle vit sur elle-même, sans rien demander à personne. Des peuples conquis par elle, traînés chez elle en esclavage, pouvaient s'initier à son luxe et, leur liberté reconquise, la surpasser dans tel ou tel procédé. Les salles hypostyles de Persépolis et les voûtes en *anse de panier* des Sassanides n'eurent pas d'autre origine. Quoi d'étonnant si les tribus qui devaient former un jour l'empire assyrien et qui, tant de fois vaincues, furent tant de fois déportées à Memphis ou à Thèbes, apprirent d'elle la fabrication de la terre vernissée et puisèrent ainsi dans leur captivité les éléments d'un art qui entre leurs mains se développa à un si haut degré.

Quoi qu'il en soit, l'émail fixé à grand feu fut connu de très bonne heure en Égypte. Les petites figures momiformes appelées en langue hiéroglyphique *ous'hebtî* — les répondants — ont un vernis bleu turquoise ou vert pâle tirant sur le cendré vert : Le premier, celui-ci fut en faveur auprès des vieilles dynasties memphites ; son principe fondant était fourni par un alcali, soude ou potasse ; la coloration donnée par le cuivre dissous dans un milieu plombeux. L'émail bleu appartint surtout aux dynasties thébaines ; puis aux basses époques l'engoûment retourna au vert pâle, qui, jusqu'aux derniers temps de la civilisation égyptienne, fut le ton presque exclusivement employé.

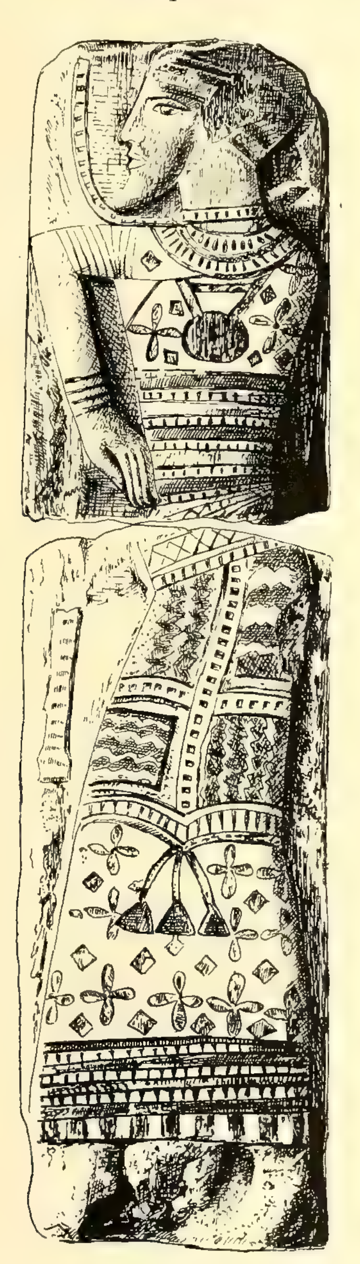
A vrai dire cependant, ces petites figurines ne sont pas en faïence, en argile pétrie et recouverte d'une glaçure colorée, mais en calcaire, en grès, en schiste ou en lignite réduits en une poudre impalpable souvent mélangée de brique également pulvérisée et incorporée en petite quantité.

Ce fut sous la XIe dynastie, qu'à Thèbes, devenue capitale de l'Égypte, apparurent les *ous'hebti* bleu turquoise. Les principes du nouvel émail étaient les mêmes que ceux de l'émail vert. Beaucoup d'objets épars aujourd'hui dans tous les musées datent de cette époque ; des amulettes, des bijoux, des vases de toute forme couverts de dessins variés tracés en noir. Le musée égyptien du Caire possède de la sorte un hippopotame trouvé à Drah-Abou-l'-Neggah dans la tombe d'un personnage nommé Antef. Le monstre mythique est d'un bleu sombre très profond ; sur son corps, l'artiste a tracé les lotus, les roseaux, les oiseaux et les papillons du marais dans lequel il est supposé caché. Pourtant l'émail bleu était fréquemment employé dès

la ve dynastie. L'hiver dernier encore, il m'a été donné de ramasser dans une tombe du plateau rocheux qui domine l'entrée d'Assouan les fragments d'un collier ayant appartenu à un officier du palais de Pépi. Le mort est représenté dans les bas-reliefs de sa syringe, le cou entouré de ce collier que rien ne différencie de ceux que l'on voit dans des tableaux plus anciens. Les perles qui le composaient sont longues d'environ un centimètre, cylindriques et percées d'un trou juste assez grand pour qu'un fil puisse y passer. Le coloris est bleu verdâtre, mais la glaçure est inégale et rugueuse et le grain de la pâte partout apparent. Sous les XVIIIe, XIXe et XXe dynasties, le vernis a acquis un poli parfait. Alors, les *ous'hebti* deviennent de véritables statuettes dont la finesse est quelquefois incomparable. Sous Ahmès et ses successeurs on en pétrit de délicieuses émaillées de blanc ou de rouge. L'une qui appartint au premier prophète d'Amon, Pthamos, est une merveille. Ses inscriptions hiéroglyphiques s'enlèvent en violet sur fond blanc d'une incomparable limpidité. Un vautour violet déploie ses ailes sur la poitrine de la momie. Les mains et le visage de celle-ci sont bleu turquoise. Le *pschent* dont la tête est coiffée est à raies jaunes et violettes d'un très harmonieux effet.

En même temps les potiers de Thèbes fabriquaient à l'usage du souverain et des grands dignitaires de sa cour des vases et des boîtes rehaussés de tons variés. Le vase de la reine Tïï est gris bleuâtre ; un autre a pour ornements les plumes symboliques de la déesse *Mât*, réservées en blanc sur fond rouge brun. A Tell-el-Amarna, des bagues sont jaunes, vertes ou violettes, quelques-unes portent sur leur chaton le nom du roi en blanc ou noir. Mais, à côté de cette poterie de pierre, la poterie de terre prend rang parmi les industries artistiques; elle est confinée d'abord dans les usages domestiques et sert à la confection des plats, des tasses et des écuelles; et pourtant, si usuelles soient-elles, ces terreries ont déjà le galbe de tout ce qui se rattache à l'art de l'Égypte, l'empreinte génuine de ce style personnel qui jamais, si ce n'est à l'époque arabe, ne fut dépassé ou même égalé par qui que ce fut. Tel plat vulgaire est chargé de fleurs de lotus; tel autre de poissons ou d'oiseaux d'une délicatesse de touche incomparable; et si intenses sont les tendances artistiques de la race, que bientôt cette poterie se fait élégante et ne sert qu'aux objets de luxe. Des ampoules et des flacons ont des rangs de perles pareils à ceux d'un collier s'étageant autour de leur goulot. Telle brique a des figurines dont les couleurs se découpent avec une précision parfaite. En général, la glaçure de cette faïence est verdâtre, puis ce sont des

vases et des pots de forme variée qui sont enrichis d'émaux aux tons



PRISONNIER ASIATIQUE.
Plaque de revêtement en faïence découverte à Tell-el-Yakoudi.
(Travail égyptien. — Musée de Ghizeh.)

tranchants; des amulettes, l'œil mystique d'Horus, les pousses de palmiers, symboles de recommencements, des chevets, modelés

d'après ceux qu'on plaçait dans la tombe pour servir d'appui à la tête de la momie et des cassolettes à parfums.

Je passe rapidement sur toute cette céramique à coup sûr fort intéressante et qui mériterait à elle seule une étude, pour aller droit au sujet que je me suis proposé pour but : le rôle de la faïence de revêtement dans les édifices égyptiens. J'ai dit plus haut que certains ont nié cet emploi ; c'est là une erreur qui vaut la peine d'être relevée. L'Égypte employa les faïences de revêtement à toutes les époques : si presque toutes ont disparu la cause en est à des circonstances diverses, que tout à l'heure j'essayerai d'exposer.

Le prénom royal et la bannière de Pépi Ier se voient encore sur une brique émaillée de jaune ; le cartouche de Seti Ier, sur une autre glacée de rouge ; celui de Ramsès III, sur une autre glacée de vert ; celui de Seshonq (Sésac), sur une quatrième glacée de blanc. D'autre part, une des salles de l'un des plus vieux monuments de l'Égypte, la pyramide à degrés de Sakkarah, était encore, au commencement de notre siècle, garnie d'un parement de plaques de faïence. Ce parement se composait de carreaux verts rectangulaires, bombés au dehors et pourvus sur leur surface interne d'une saillie percée d'un trou dans lequel passait une baguette de bois servant à les assembler. Sur le bandeau de la porte s'étalaient les titres, cartouches et légendes d'un pharaon des premières dynasties, dont le règne semble devoir être placé avant celui de Khoufou (Khéops). Les hiéroglyphes de cette inscription sont blancs, rouges, verts et jaunes sur fond bistre. Sans aucun doute, cette représentation restée unique n'était pas isolée à l'époque antique ; mais les bouleversements que traversa l'Egypte sous les dernières dynasties memphites, puis sous les pasteurs, accumulèrent tant de ruines, qu'il n'est pas étonnant que des faïences aient entièrement disparu sans qu'il en restât le moindre débris. De plus, une coutume qui tient à l'hérédité de la race égyptienne voulait que tout monument démantelé devînt une carrière où chacun puisât les matériaux d'un monument nouveau ; ce n'était plus comme en Assyrie un peuple entier qui disparaissait après un désastre, laissant derrière lui des villes transformées en désert, où le sable venait s'amasser. Aucun revers n'abattait la vitalité de l'Egypte ; l'orage passé, elle reprenait la tâche interrompue, et les décombres fournissaient les éléments de nouvelles constructions. Aussi, faut-il sauter vingt siècles d'un seul coup pour trouver sous Khou-n-Aten, puis plus tard encore sous Ramsès III des débris qui attestent de la fidélité du goût égyptien pour le placage de faïence. En faisant de la

localité désignée aujourd'hui sous le nom de Tell-el-Amama la capitale de son empire, Khou-n-Aten l'avait dotée de temples et de palais somptueux qui tous disparurent, quand, à la mort du roi schismatique et de ses faibles successeurs, les prêtres d'Amon reconquérirent la suprématie religieuse qu'un instant ils avaient perdue, et que leur haine s'attaqua aux monuments de leur proscripteur et alla jusqu'à raser sa ville et à renverser tout ce qui portait son nom. Cependant, nombreux sont les fragments de faïence recueillis dans les amoncellements de briques qui marquent encore la place de la ville ancienne. La plupart ont pour décor des fleurs de lotus épanouies, des rosaces simples ou enchâssées dans un dessin géométral; d'autres des figures de prisonniers nègres ou asiatiques; certaines frises sont faites d'oiseaux sacrés, de grues huppées (*rekhi*) à bras humain accroupies sur la corbeille (*heb*) des panegyries de renaissance. Ou bien encore, les symboles de la résurrection et de l'éternité y alternent, s'enlevant en bleu ou en blanc sur un fond clair, généralement gris verdâtre ou chamoisé. Deux procédés sont employés par le céramiste de cette époque. Tantôt la plaque de faïence est d'une seule pièce, les détails de l'ornementation moulés en relief ont reçu chacun le ton leur appartenant qui se trouve fixé par la fonte de l'émail; tantôt, dans les grands panneaux architecturaux, la composition se trouve formée de pièces distinctes, cuites séparément et ajustées avec soin, chaque nuance donnant un morceau détaché qui s'embrique mathématiquement dans les autres pièces. Est-ce un soubassement où croît un fourré de lotus? Chaque tige, chaque fleur, chaque bouton, chaque pétale, est un fragment qui s'encastre dans un fond évidé selon son profil. Le champ lisse a reçu lui aussi une glaçure monochrome; les parties évidées sont laissées brutes et la pièce rapportée y est fixée au moyen d'un ciment fin. La fleur a-t-elle des détails de nuances diverses? Est-ce un lotus à la corolle bleue et blanche? Le même procédé préside à son agencement. Le bleu est-il le ton dominant, les pétales blancs seront incrustés de même que l'est l'ensemble de la fleur sur le fond. Cette méthode avait l'avantage d'assurer au dessin une précision de silhouette que la cuisson eût pu altérer, et de ménager la valeur chromatique des nuances, qui de la sorte ne se trouvait jamais perdue et comme dégradée dans les lignes de contour. Bientôt, cette manière s'étendit aux petits objets. Des cartouches royaux tracés sur des vases ou sur des statuettes ont toutes les lettres qui les composent serties ainsi dans le fond de la faïence. Sous les Ramessides, l'engouement pour les modes étrangères

porta le développement de cet art à son dernier période d'affinement. Les nombreuses expéditions des Ramsès en Syrie et les trophées qu'ils en avaient rapportés vulgarisaient tous les produits de l'Orient.

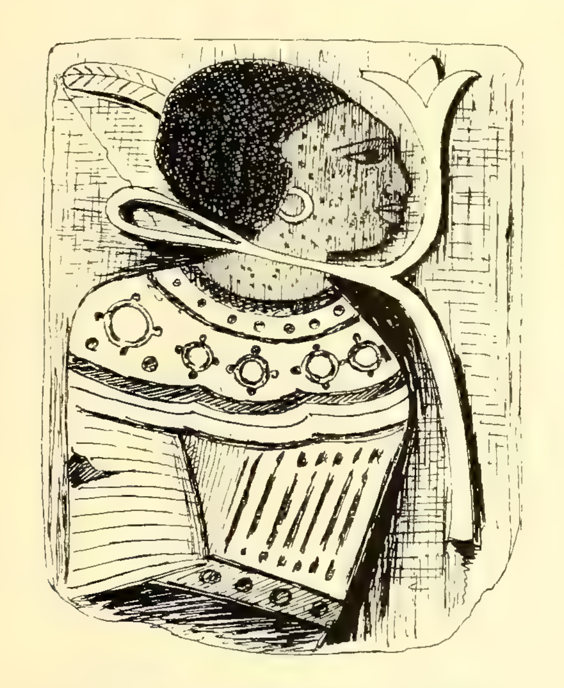
Il était de bon ton d'imiter en tout les Asiatiques. Le dialecte égyptien s'était mêlé de mots empruntés à celui des peuples vaincus; les idiomes sémites étaient enseignés dans les écoles; architecture, ameublement, costume, tout avait pris l'empreinte de l'art des *Amou* (les Asiatiques en général). Aussi nombreuses étaient alors les décorations de faïence appliquées aux murailles des palais royaux ou des villas seigneuriales.

Les principales qui soient parvenues jusqu'à nous proviennent d'une butte de décombres qui marque l'emplacement d'une ville antique à laquelle le nom moderne arabe de *Tell-el-Yahoudi* attache comme un ressouvenir d'une légende hébraïque. Les ouvriers qui la bâtirent étaient-ils des Juifs ramenés en esclavage après une expédition de Ramsès III? Peut-être. Cela entrait dans les mœurs des Égyptiens, qui toujours employèrent leurs prisonniers aux grands travaux en cours d'exécution.

En tout cas, la rareté des édifices de pierre et la quantité de plaques de revêtements trouvées dans les ruines permettent de croire que la ville était bâtie en briques et que ses monuments n'étaient ornés que de peintures et de faïences de toutes couleurs. L'un d'eux surtout était encore en assez bon état au commencement du siècle. Était-ce un temple? Champollion l'affirme, et, se basant sur son autorité, chacun l'a répété après lui. Sa définition, que j'emprunte à M. Maspero (*Archéologie égyptienne*), laisse place à plus d'un doute :

« Le noyau de la bâtisse était en calcaire et en albâtre; mais les tableaux, au lieu d'être sculptés comme à l'ordinaire, étaient une sorte de mosaïque où la pierre découpée et la terre vernissée se combinaient à parties presque égales. L'élément le plus fréquemment répété est une rondelle de frite sableuse revêtue d'un enduit bleu ou gris sur lequel se détachent en nuance crème des rosaces simples ou encadrées de dessins géométriques, des toiles d'araignée et des fleurs ouvertes. Ces rondelles, dont le diamètre varie d'un à dix centimètres, étaient fixées à la paroi au moyen d'un ciment très fin... » « Le monument avait été exploité au commencement du siècle, et le Louvre possédait depuis Champollion des figures de prisonniers qui en provenaient; ce qui en restait a été démoli il y a quelques années par les marchands d'antiquités, et les débris en sont dispersés un peu partout. »

Un tel décor n'est pas celui d'un temple : les sujets représentés dans les sanctuaires égyptiens sont consacrés par la tradition ; c'est un art hiératique qui retrace des scènes mythiques dont jamais il ne s'écarte. Dans les cours du monument, dans ce qui pour l'Égyptien représentait *le monde terrestre,* ce sont, sous Ramsès III, les expéditions du souverain en Syrie et les actions de grâce qu'il a données à son retour aux dieux. Dans les salles du temple, dans ce que les textes appellent *le ciel* ou *la demeure des dieux*, le mystère qui chaque jour



NÈGRE, PLAQUE DE REVÊTEMENT EN FAIENCE.

(Travail égyptien. — Musée du Louvre.)

se déroulait dans les profondeurs de l'infini. Les rosaces, les toiles d'araignée, les ornements géométriques n'ont rien à voir dans cette ordonnance. Mais Champollion ne s'attardait point à de semblables critiques... et bien indistinctement appliquait à tort et à travers le nom de temple ou de palais aux édifices égyptiens. Les temples funéraires de Thèbes ont été pour lui les palais des Ramessides. Le Ramesseum, cette chapelle sépulcrale de ce même Ramsès III, assise dans la plaine de Gournah, à quelque distance de la tombe à laquelle elle est censée attachée, a été pour lui « le palais de Memnom ». Quoi d'étonnant si à Tell-el-Yahoudi il a été victime d'une méprise en sens

contraire? Les Égyptiens étaient trop hantés de l'idée de l'éternité lorsqu'ils bâtissaient des sanctuaires pour faire entrer dans leurs compositions des matériaux aussi fragiles que la faïence ou la brique incrustée d'émaux. Dans une tombe un tel emploi était admissible. A la mort du maître la porte de la pyramide ou de la syringe était murée pour l'éternité. Mais le temple toujours accessible, le temple que le moindre revers pouvait livrer au pillage et à l'incendie, devait avoir une résistance inébranlable sur laquelle la destruction n'eût aucune prise, ou tout au moins vînt s'émousser.

Par contre, les palais des rois, les châteaux qu'ils habitaient à la campagne n'étaient que des demeures somptueuses, mais devant satisfaire avant tout au caprice du souverain. Partout il fallait qu'elles pussent être rapidement construites, improvisées en quelque sorte, et que leur ornementation, comme un décor de féerie, fût susceptible de s'étendre instantanément sur les murs. Cet état de choses amenait l'architecte à renoncer à la pierre, aux bas-reliefs peints des temples, aux immenses tableaux de granit ou de calcaire pour demander à la brique la réalisation de ces fantaisies qui réclamaient avant tout l'étalage d'un faste inouï.

Aussi, tandis que Thèbes, Philæ, Tanis, Abydos et Dendérah ont conservé leurs temples encore debout, quelquefois même intacts, partout le palais royal a disparu sans laisser trace de ses substructions. Et pourtant la pierre employée à l'édification des temples n'est souvent qu'un grès siliceux ou un calcaire tendre sur lequel l'action des salpêtres, des sables s'est depuis des siècles librement exercée. Nul doute que si le palais eût été bâti de même, les arasements des murs tout au moins seraient demeurés apparents. Or, rien n'est resté qui puisse avec quelque vraisemblance être considéré comme ayant été l'habitation pharaonique. A Medinet-Abou, une construction s'élève à l'avant du temple de Ramsès III à laquelle on a donné fort improprement le nom de pavillon royal de Ramsès. Ce pavillon fut une porte triomphale érigée par le roi vainqueur au retour d'une campagne heureuse. C'était une copie d'un de ces *migdols* si communs alors sur les contre-forts de l'anti-Liban, sorte de citadelle dont étaient flanquées les villes asiatiques. Seulement, ce qui était fortification n'était plus que trophée en Égypte : une offrande déposée devant le temple, l'image d'un de ces châteaux-forts enlevés de vive force par les armées égyptiennes pour la plus grande gloire d'Amon et présentés par le pharaon à son père avec les prisonniers qui sont figurés sur les murs, ici enchaînés, là sacrifiés devant la statue du

dieu, ailleurs encore renversés sous les sandales du roi, selon l'expression consacrée par les textes et les dédicaces qui courent entre les files des vaincus.

Là réside la cause de la disparition irrémédiable des palais de l'Égypte; ils devaient incarner trop de rêverie orientale pour pouvoir acquérir une solidité que leur eût donnée une construction lente; ils devaient surgir au gré d'un désir; une armée d'ouvriers, quelques millions de briques rapidement cuites, souvent crues même, des fresques brossées à la hâte par un peintre habile, un placage de faïences presque aussi rapidement modelées et cuites que l'étaient les briques des murailles : et le souverain se trouvait satisfait. Je ne chercherai pas ici ce qu'étaient ces demeures du dieu-roi. L'étude d'un grand papyrus relatif à l'architecture de divers palais pourrait y prêter plutôt matière. Je ne m'attacherai qu'à démêler ce qu'était sous les Ramsès la place que pouvaient y tenir les faïences murales pareilles à celles que nous révèlent les décombres de Tell-el-Yahoudi.

Le spécimen le plus complet de ces faïences en fut extrait il y a peu de temps et est encore inédit. Je l'ai copié scrupuleusement et le donne ici plutôt comme document que comme type de céramique. J'avoue sans détours n'avoir point analysé quels fondants et quels colorants entraient dans la composition de ses émaux. Cette plaque de revêtement mesure environ vingt-cinq centimètres sur douze. Brisée en deux, son ensemble donne une figure de prisonnier asiatique dessinée d'une main sûre et exécutée très habilement. La pâte est une frite sableuse couverte d'une glaçure parfaitement lisse. Rien n'est rapporté dans cette brique moulée d'un seul jet, mais certains rehauts d'émail sont coulés dans des cloisons ménagées en creux. Les chairs sont teintées de brun rouge tirant sur le bistre; la chevelure et la barbe, de noir. Un lien passe au cou du prisonnier, tressé de violet et de blanc. Une robe brodée, longue et rigide, plus que ce lien encore, l'enserre. La tonalité générale de la robe est d'un blanc crémé. Ses broderies ont une richesse de nuances extraordinaire. Autour du col, c'est un double parement rouge violet et rouge pâle; sur les manches, des rayures vertes et jaunes; sur la poitrine, des fleurettes rouge ponceau et cobalt, alternant avec des losanges vert jaune et à un médaillon garancé. Des ceintures multiples s'enroulent autour des hanches, rayées de brun rouge, de bleu azur, de rouge violet et d'indigo et lisérées de brun carminé, de blanc intense, de rouge garancé et de blanc ivoiré. Une sorte de jupe courte tombe sur cette robe de la dernière ceinture aux genoux,

formée de quatre panneaux séparés par une large bordure brun violâtre et blanc crème. Deux sont à fond cramoisi pâle rayé de rouge intense, deux à fond gris rayé de vert. Les ornements du bas de la robe rappellent ceux qui s'étalent sur la poitrine et les épaules. Enfin, une frange à quatre rangs en borde le bas, faite de galons ivoire brochés de filets brun rouge, garance, ponceau, cramoisi, vert jaunâtre ou gris bleuté.

Le rôle joué par des représentations analogues sculptées ou peintes nous est une indication de la place que ces plaques devaient occuper dans l'édifice. Elles couraient en bordure sous un tableau mettant alternativement les prisonniers nègres et asiatiques sous les sandales du roi. Ces figures, par leur polychromie, devaient produire un extraordinaire effet, qu'augmentait encore le brillant des glaçures. Qu'était le tableau en lui-même? On a vu plus haut qu'il est fait mention d'une sorte de mosaïque. J'aimerais mieux croire à des peintures. En tout cas, il est peu probable que les briques émaillées pareilles à celle que je viens de décrire aient encadré des parements de faïences monochromes vertes comme l'étaient celles du revêtement de l'une des salles de la pyramide de Sakkarah. Le goût de l'Égypte s'accommodait mal sous les Ramsès de teintes uniformes : il lui fallait une gamme de couleurs vives. Le long miroitement d'un ton uni et brillant pouvait avoir une expression de tristesse qui seyait fort bien à une chapelle funéraire, mais détonnait dans un milieu où tout respirait la vie heureuse et présente, le mouvement et la splendeur. Or, les figures de prisonniers ne pouvaient qu'encadrer des compositions immenses; c'est leur place dans les bas-reliefs de pierre; dans les temples on les voit ainsi sous les pieds du pharaon; il était impossible de composer un panneau avec leur répétition indéfinie. Et pourtant, si les décombres de Tell-el-Amarra ou de Tell-el-Yahoudi nous rendent de nombreuses faïences décorées, elles ne nous ont donné jusqu'ici aucun fragment ayant constitué un carreau uni.

Je me suis arrêté longuement à la plaque reproduite ici comme étant la plus complète qu'on connaisse, mais combien d'autres débris semblables pourrait-on à bon droit citer? Le Musée du Louvre en possède une collection complète. L'une donne la tête et le haut du corps d'un nègre; la face est glacée de noir; les cheveux crépus, disposés en zones biaises, sont traversés par une large plume d'autruche, et au cou du captif est le lien blanc et violet comme à celui du prisonnier précédent. Les épaules sont entourées d'une sorte de camail bistre brodé de médaillons violets et de festons

de même nuance; la robe, un peu plus claire, a des rayures. Une deuxième figure est exécutée dans le même style. Le visage très brun n'est pas précisément noir; la robe, identique de forme et de dessin à la précédente, est teintée d'ivoire et brodée de rouge et de bleu. Un troisième débris a une tête d'Asiatique, une tête d'*Amou* au teint jaune, à la chevelure lourde tressée de mèches carrées et enserrée dans une calotte bleue rayée de rouge ponceau. Un autre Asiatique, dont le visage est trop mutilé pour qu'il soit possible d'en distinguer les traits, a le torse pris dans un maillot rayé de violâtre et de gris lilacé où s'épanouissent des rosaces et des tiges de lotus fleuries; puis c'est un captif accroupi, vêtu d'un costume multicolore du plus gracieux effet. Les chairs sont glacées de brun rouge, le maillot est à damier formé d'une raie bleue et d'un filet rouge rechampi d'un trait noir encadrant un carreau alterné gris bleu et vert pâle, broché de rouge ponceau; deux rayures coupent le haut du maillot, violettes et gris bleuté sur fond vert safrané, soutenues de rehauts noirs. La robe est vert safrané aussi et plissée à la façon d'une gaze. Une jupe courte tombant aux genoux a deux panneaux : le premier ponceau à raies bleues entouré de filets noirs et rouges; le deuxième gris bleu avec filets rouges et noirs encore. Un autre fragment enfin donne le bas de la robe d'un autre captif asiatique. Un cafetan brodé de passementerie ouvre sur une robe de gaze à petits plis; le haut du panneau de gauche est rayé de blanc, de jaune, de rouge et de gris; le reste coupé d'un damier bleu bistre et rouge : la passementerie est noire et rouge, et les petites olives qui la frangent : noires, retenues par un cordonnet de même couleur.

Mais, je le répète, nous n'avons pas de faïences unies, et cependant, infiniment plus nombreuses, elles eussent dû nous donner infiniment plus de fragments. Les seuls qu'on puisse citer à côté des riches plaques ornées des figures de prisonniers de guerre sont les disques où sur fond gris bleuté s'enlèvent en blanc des rosaces à huit pétales ou des losanges sphériques brun clair remplis également d'une rosace. La pâte, de même que celle des figures de prisonniers, est une argile sableuse ; les tons de la glaçure sont mats et assourdis. Ces disques, par leur réunion indéfinie, pouvaient-ils constituer un revêtement mural? La chose est possible, sans doute, et la répétition d'un motif initial donné était un des thèmes favoris de l'art égyptien, de même que plus tard il le fut de l'arabe. Plusieurs procédés d'assemblage se prêtaient à une ornementation ainsi conçue, mais, d'autre part, la dimension de ces disques est un obstacle à une telle

supposition. Leur diamètre oscille entre 7 et 12 centimètres; quelques-uns sont même plus petits. Leur rang dans le palais semble bien plutôt avoir été de servir aussi à la composition des bordures dont de grandes fresques auraient été entourées. Ils s'y seraient répartis, jetant un rappel brillant, sur la tonalité mate qui était celle du tableau égyptien. Certains disques un peu plus grands ont des boutons de lotus, mais sont encore trop petits pour se répéter en tapisserie. Quant aux grands carreaux où se voient des tiges de lotus chargées de fleurs épanouies sur un fond uni, leur place n'est pas moins certaine. Dans les bas-reliefs, ces lotus croissent sur les soubassements. Il devait en être de même pour les revêtements de faïence ; et de même que dans le temple aussi les oiseaux sacrés accroupis sur le symbole des fêtes voletaient en frises au haut des murailles ou des tableaux principaux. Mais encore une fois ce qui nous est parvenu de faïences égyptiennes ne peut être considéré comme ayant constitué un parement continu ainsi qu'il en est des panneaux qui couvrent les murs des mosquées arabes et qui quelquefois ont débordé à l'extérieur jusque sur les minarets et le portail.

Ainsi, en résumé, la faïence égyptienne a concouru à la décoration architecturale de l'Égypte antique. Elle n'y a pas occupé comme en Assyrie ou dans l'empire des Khalifes un rôle prépondérant. Elle n'a pas rempli à elle seule tout l'intérieur du palais ou du temple. De ce dernier, je crois qu'elle fut rigoureusement bannie : dans le palais, elle était reléguée au rang d'accessoire. Mais si restreinte soit-elle, la place qui a été sienne n'en est pas moins indéniable. Elle y a couru en soubassements et en frises ; elle y a servi à l'encadrement des fresques dont les murs étaient couverts. Elle a été le relief, la partie solide d'une ornementation qui sans elle eût manqué de vigueur et de repoussoir; elle constitua en quelque sorte l'ossature du tableau égyptien, le squelette de l'art civil.

Loin de moi est certes la prétention de fixer ce rôle d'une manière définitive et de soutenir qu'il ne fut jamais dépassé. Ce que j'ai tenu à analyser en ces quelques pages, c'est la place qu'en l'état de la question la faïence égyptienne semble avoir occupée dans l'architecture pharaonique. Maints fragments de terre vernissée étaient connus, mais aucun ne donnait un ensemble complet. C'est cet ensemble que je me suis appliqué à chercher.

AL. GAYET.



Mlle Girard pinx. Estamp. Massard helioq.

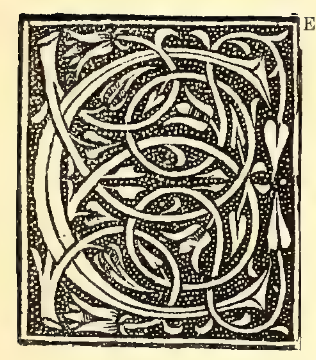
MADAME ÉLISABETH, EN 1787

Collection de M. le Marquis de C.

 Imp. [illegible]

REYNOLDS EN ITALIE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



Ce qui reste touchant Venise dans les notes de Reynolds est peu de chose et l'on pourra s'étonner que les fresques du palais Donato reproduites ci-contre n'aient pas suggéré au maître des réflexions plus étendues.

Avec les premières notes sur Bologne commence la publication du manuscrit du Musée Soane.

MAISON TOFFETTI[2]

Près de l'église de Saint-Gervais. Peinte à fresque par le Tintoret, avec des frises d'enfants et de figures nues, admirablement dessinées et peintes. Au-dessous l'*Aurore et Tithon;* de l'autre côté *Cybèle dans un char.* Cette fresque, estimée la meilleure de Venise, est fort endommagée. Il y a des estampes de ces deux sujets, par Louisa.

PÈRES-JÉSUITES

Le *Martyre de saint Laurent*, la nuit[3]. Ce tableau est si obscur qu'en y jetant d'abord les yeux je crus qu'il y avait un rideau noir. Le même sujet pour Philippe, roi d'Espagne, mais un peu différent, ce tableau ayant de l'architecture dans le fond et des figures, en particulier une avec une torche sortant d'entre les colonnes; l'autre a de la fumée, des nuages et deux enfants au-dessus. Estampe de ce dernier par Corn. Cort.

L'*Assomption*[4], du Tintoret. Une estampe de Louisa.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX, p. 436, et t. X, p. 160.
2. Ou Palais Donato.
3. Du Titien; demeuré en place.
4. Demeuré en place.

SANT' ERMAGORA, DIT SAN MARCUOLA

Au maître-autel; d'un côté la *Cène* du Tintoret; de l'autre, le *Lavement des pieds*, du même.

La *Cène*. — La nappe, comme de coutume, principale lumière, mais divisée par une figure sombre qui couvre entièrement le bout de la table. Ensuite vient une figure en satin blanc. A l'autre bout, il y a aussi une autre lumière faite par une des figures, et une figure claire à chaque bout du tableau.

Le *Lavement des pieds*. — Le sol et le fond blancs; une colonnade sombre avec des balustres traverse le tableau.

CORPUS DOMINI

Saint Dominique jetant le livre au feu, de Ricci, bon tableau.

SAINT-MARTIAL

A la sacristie, tableau admirable du Titien, *Tobie et l'Ange*, bien conservé, seulement trop jaune. Les têtes d'une beauté remarquable. Estampe de Louisa.

SAINT-EUSTACHE

La *Flagellation*, du Giorgione. Une seconde peinture que l'on y a jointe est d'une autre main.

FIN DU VOYAGE A VENISE

BOLOGNE

SAINT-SAUVEUR

Une *Assomption de la Vierge*, d'Augustin Carrache[1], mal éclairée et peinture sombre. On ne peut la voir comme il faudrait, mais c'est un bel ouvrage.

Le *Christ portant sa Croix*[2], en petit; mieux colorié que dessiné, par le Guide.

Dans la sacristie, *Saint Sébastien*[3], esquisse du Guide.

SAINT-PAUL-DES-ANGES

Renferme un tableau du *Paradis*[4], de Louis Carrache.

1. Conservée à la Pinacothèque de Bologne, n° 35 du catalogue.
2. Conservé au Musée de Toulouse.
3. A la Pinacothèque, n° 140.
4. Demeuré en place.



L'AURORE ET TITHON, PAR LE TINTORET.

(Palais Donato, à Venise.)

CORPUS DOMINI

Le *Christ tirant la Vierge des Limbes*[1], et une *Assomption*[2], tous deux de Louis Carrache. Le second est un admirable tableau. La figure en pied, vêtue de rouge, a une belle expression, et l'effort que font les Apôtres pour lever la pierre du tombeau est rendu d'une fort belle manière.

La *Résurrection*[3], d'Annibal, dans une mauvaise lumière, tableau petit et sombre dont on juge mal; ce qu'on en aperçoit paraît admirable.

SAINTE-AGNÈS

Martyre de sainte Agnès[4], par le Dominiquin, peut-être le plus vraiment beau tableau qu'il ait fait. La sainte et le bourreau sont groupés de manière à composer une belle lumière principale, étendue par les cadavres au-dessous, et par la tête de l'agneau. Le second groupe est formé d'une jeune femme qui se détourne de l'horrible spectacle vers une vieille tout occupée du martyre. Au-dessous, une jeune femme et un enfant effrayés. Le juge, de l'autre côté, avec ses assistants, font la troisième lumière. Sainte Agnès est vêtue de blanc à fleurs d'or; la draperie flottante est rose, les lumières très blanches. Au-dessus, Dieu au milieu des nuages, le Christ et des anges.

Un bon tableau[5] de Tiarini.

SAINT-PÉTRONE

Saint Roch[6], du Parmesan, avec le portrait du donateur, celui-ci admirablement peint, ainsi que la tête du lévrier qui accompagne le saint.

Un bas-relief au-dessus de la grille de droite

PALAIS BOLOGNINI

La façade ornée de têtes de bronze, quelques-unes admirables, par Alfonso Tennaro.

SAINT-JEAN-AU-MONT

La *Madone du Rosaire*[7], par le Dominiquin. L'ange qui vole vers le bas est fort beau.

Sainte Cécile[8], la meilleure toile de Raphaël.

Saint François, qui se tord les mains en contemplant le crucifix, un livre devant lui[9], du Guerchin.

1, 2. En place.

3. Conservée au Louvre, n° 142 du catalogue Villot.

4. A la Pinacothèque, n° 206.

5. Probablement un *Saint Georges* que l'on conserve à la Pinacothèque, n° 190.

6. Demeuré en place.

7. A la Pinacothèque, n° 207.

8. A la Pinacothèque, n° 152.

9. En place.

MONASTERIO DE' SERVI

Quelques bonnes fresques à l'extérieur [1], par Cignani, assisté de ses élèves et d'autres.

Intérieur. — *Saint André adorant la Croix* [2], de l'Albane, plus moelleux qu'aucun autre que j'aie vu de lui, a l'air d'un tableau du Véronèse. L'ange assis à distance sur un rocher est trop accusé et n'entre pas en harmonie avec le fond. Le cheval est bien peint. Le dessin est partout mauvais.

Noli me tangere [3], du même, plus dans sa manière ordinaire, mais admirablement peint.

CHARTREUSE

Dans la pharmacie, une figure de Josué avec un glaive dans la main.

A l'autel de droite, *Saint Bruno agenouillé*, au-dessus la Vierge avec l'Enfant [4], du Guerchin. L'Enfant Jésus tourne agréablement ses yeux vers la terre.

A l'intérieur des grilles, le *Couronnement d'épines* [5], et la *Flagellation* [6], ouvrages divins de Louis Carrache, ont tourné d'une manière intolérable au noir. On ne peut rien trouver de plus touchant que la patience et la résignation qui contrastent, dans le Christ, avec le traitement diabolique que ses bourreaux lui font subir.

La *Communion de saint Jérôme* [7], d'Augustin Carrache. Elle est fort belle, mais, à mon gré, très inférieure à celle du Dominiquin qui est à Rome.

Dans l'une des chapelles privées est *Saint Jean prêchant* sur les bords du Jourdain [8], avec une figure dans un bateau sur le devant, pour marquer le fleuve; par Louis Carrache, qui l'exécuta quand il vit que le précédent tableau faisait à son frère Augustin tant d'honneur. C'est une belle peinture, tout à fait dans le style des Vénitiens.

SAINT-FRANÇOIS

A droite et un peu en arrière du maître-autel, la *Conversion de saint Paul* [9]; beaucoup de feu; d'un dessin et d'une couleur admirable. C'est l'un des meilleurs tableaux que j'aie vus de lui à Bologne. On dit que le Guerchin en a pris sa manière, et il est vrai qu'il est fort semblable à la manière du Guerchin, mais il est supérieur.

1. Ces fresques subsistent.
2. Ce tableau, qui n'est pas de l'Albane, mais de Bibiena (Jean-Marie Galli), son élève, et père du célèbre Ferdinand Bibiena, est encore en place.
3. En place.
4. Conservé à la Pinacothèque de Bologne, nº 13 du catalogue.
5. A la Pinacothèque, nº 50.
6. A la Pinacothèque, nº 49.
7. A la Pinacothèque, nº 34.
8. A la Pinacothèque, nº 40.
9. De Louis Carrache, à la Pinacothèque, nº 47.

Une *Assomption*[1], d'Annibal, dans le goût des Vénitiens; le portrait du Titien au milieu.

SAINT-PIERRE

Dans la sacristie intérieure, la voûte est peinte à l'huile par Louis Carrache. Le sujet est une *Mère de douleurs* assise au milieu des Apôtres avec saint Pierre, qui la consolent[2]. Saint Pierre paraît se faire leur interprète; il porte en pleurant un mouchoir sur ses yeux.

L'*Annonciation*, à fresque[3], au-dessus du grand autel, est, à ce qu'on dit, le dernier ouvrage de Louis Carrache, et qui lui a coûté la vie. C'est un morceau indifférent.

SAINT-BARTHÉLEMY DI PORTA

Dans la première chapelle à droite est un *Ange qui montre un tombeau*[4] *à saint Charles*[5], de Louis Carrache.

Une *Salutation angélique*[6] de l'Albane; la Vierge est belle.

De chaque côté un tableau dans le goût de l'Albane, dans l'un la *Nativité*[7], dans l'autre *Saint Joseph averti par l'Ange de s'enfuir en Égypte*[8].

La *Vierge avec le Christ*, petites têtes dans un ovale[9], du Guide.

SAINT-BARTHÉLEMY DI RENO

La *Nativité*[10], d'Augustin Carrache, qu'il peignit à vingt-sept ans, ainsi que les deux *Prophètes*[11] à la voûte. L'Isaïe est une noble figure. Les deux peintures de côté, l'*Adoration des Mages*[12], et la *Circoncision*[13], que les estampes attribuent à tort à Annibal, sont de Louis Carrache.

MENDICANTI[14]

La *Vocation de saint Mathieu*[15], de Louis Carrache. Le fond composé de larges masses transparentes.

Le maître-autel a deux tableaux en un, du Guide[16]. La partie d'en haut est le *Christ déposé de la croix*, avec une main pendante et l'autre sur son ventre, et pleuré par sa mère. En bas paraît saint Charles avec d'autres saints agenouillés. Florence[17] est en bas devant eux et à quelque distance, ceci paraît être une vue exacte de la ville, avec les figures dans les airs. La peinture est belle.

1. A la Pinacothèque, nº 38.
2, 3, 11. Ces peintures subsistent encore.
4. Celui de Varallo.
5, 6, 7, 8, 10, 12, 13. Demeurés en place.
9. Dérobé en 1855, a été porté en Angleterre.
14. La même église que Sainte-Marie della Pietà.
15. Conservée à la Pinacothèque, nº 44.
16. Conservés à la Pinacothèque, nº 134.
17. C'est une erreur; il s'agit de Bologne.



CYBÈLE, PAR LE TINTORET.

(Palais Donato, à Venise.)

Job remis sur son trône[1] et à qui l'on présente toutes sortes de personnes, dans un très beau tableau du Guide. Il y a dans le Guide un certain moelleux qui plait merveilleusement. Ceci est vraiment de son meilleur style. Les moutons et les autres parties de la peinture où j'ai pu atteindre ont le coup de pinceau le plus agréable que j'aie jamais vu.

SAINT-DOMINIQUE

Massacre des Innocents[2], du Guide, me paraît être le même que celui de Raphaël dans la tapisserie[3].

L'*Apparition de la Vierge à saint Hyacinthe*[4], par Louis Carrache.

Saint Thomas d'Aquin écrivant sur l'Eucharistie[5], du Guerchin.

N. B. — Le Guide est enterré dans la chapelle des Guidotti.

Saint Raymond porté sur la mer par son manteau[6], de Louis Carrache.

Dans la chambre de l'inquisiteur G. Luigi se voit la superbe *Charité*, de Louis Carrache, d'un style le plus vraiment noble qu'il y ait.

PALAIS MAGNANI

Toute la frise, avec des cariatides peintes par les Carrache. L'*Histoire de Romulus et Remus*[7], au moins égale, ainsi que les cariatides, aux peintures du palais Farnèse.

Première chambre. — *Apollon*, assis sur une espèce de siège placé sur une pyramide, avec les quatre éléments devant lui dans des vases. Il est occupé à ouvrir celui du feu : il en a un autre sous le pied; à sa gauche est celui de la terre, à travers lequel on peut voir. Peinture d'Augustin Carrache.

Figure d'un *Jeune guerrier casqué*, un arc et des flèches dans la main, du Spagnuolo.

Une figure avec une torche à la main, peut-être l'étoile du matin. Le pendant est un *Bacchus endormi*, d'Augustin.

Une figure de *Jeune femme levant les yeux au ciel* et représentant la vie humaine. Dans sa main droite une fleur, de celles que nous appelons, dans le Devonshire[8], *jellalocks*. Au-dessus de sa tête le serpent mordant sa queue; sur un banc une tête de mort.

1. Porté en France après les campagnes d'Italie, ce tableau fut attribué en 1813 à Notre-Dame de Paris avec plusieurs autres dont un Salvator Rosa qui y est encore et un Baroche qui a passé au Louvre. Ces deux pièces sont les seules du lot de Notre-Dame dont on n'ait pas perdu la trace.

2. Conservé à la Pinacothèque de la ville, n° 135 du catalogue.

3. Ce passage ne s'entend point. Il n'y a pas de Massacre des Innocents que Raphaël ait peint pour la tapisserie.

4. Conservé au Louvre, n° 128 du catalogue Villot.

5, 6. Demeurés en place.

7. Ces peintures subsistent.

8. L'auteur, né à Plympton, était de ce pays. On nomme encore *jellalocks* ou *jellylocks*, dans le Lancashire, la plante qui a nom *charlock* et qui est le sénevé des champs.

Amour luttant contre un satyre, d'Augustin. La tête de l'amour paraît beaucoup trop petite.

PALAIS TANARI

En face de l'une des portes, sur la rue, est un *Hercule tuant l'Hydre*, peint en clair-obscur par le Guerchin.

Première chambre. — Bonnes copies d'après les deux fresques du Guide et du Dominiquin, à Saint-Grégoire-le-Grand, de Rome[1].

Deuxième chambre. — L'*Assomption*[2], morceau capital du Guerchin. La Vierge est assise sur les nuages au lieu de s'envoler vers le ciel.

Saint Augustin, du même.

La *Négation*, de Louis Carrache.

La *Vierge, le Christ et saint Jean*, au double du naturel, du Guide.

Une bonne copie de la *Vierge aux Roses*, du Parmesan. L'original, qui se trouvait au palais Zani, a été transporté en Pologne.

Vénus habillée par les Grâces; un amour dans le fond regarde des perles dans une cassette. Annibal.

L'atelier du peintre. Plusieurs femmes nues autour de lui. Une vieille indique à un jeune modèle, qui paraît honteuse, comment il faut se tenir, et désigne du pouce Annibal, occupé à peindre, et qui se retourne vers elle.

Bain de Diane, avec Actéon, d'Annibal.

Le *Christ livré*, de Louis Carrache.

La *Cène*, d'Augustin, où se trouve le chien et le chat.

La *Naissance de la Vierge*, de Louis Carrache. Il s'y trouve une statue de Jupiter Ammon étendu, la foudre dans une main; un aigle; une tête de bélier.

LA MADONE DE GALIERA

L'*Enfant Jésus*[3] représenté seul et debout (entre un tableau de saint Joseph et un de la Vierge), levant les yeux vers les instruments de sa passion que lui présentent des anges, Dieu le père, etc., par l'Albane. Son meilleur ouvrage.

Adam et Ève, chacun d'un côté de la fenêtre, du même.

Saint Philippe de Néri entre deux anges[4], par le Guerchin.

Dans l'Oratoire, *Jésus montré au peuple* et *Pilate qui se lave les mains*, peint à fresque sur une muraille, et transporté ici à grands frais.

Dans la sacristie, quelques bons tableaux, une *Annonciation*, en deux morceaux[5], d'Annibal, et un *Saint Thomas de Villeneuve*, du Guide, non terminé.

1. Fameux chefs-d'œuvre de ces peintres qui représentent, celui du Dominiquin, le *Martyre de saint André*, celui du Guide, ce *Saint conduit au supplice*.

2. Conservé au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, n° 239 du catalogue.

3. Demeuré en place.

4. Demeuré en place.

5. Ces deux pièces sont conservées à la Pinacothèque, sous les nos 39 et 40.

Hérodiade, du Guide, la même que celle [1] du palais Corsini, à Rome; mais celle-ci n'est qu'un *kitcat* [2] ou moins encore.

Une *Tête de Vierge*, du Guide.

SAINTE-MARGUERITE

Vierge à l'Enfant, avec sainte Catherine, etc., du Parmesan, la même que celle de la galerie Colonna [3]. Celle-ci me semble la meilleure et n'a pas dans les chairs ce ton grisâtre que l'on voit à la Vierge Colonna.

INSTITUT PUBLIC

Abondante collection d'animaux, insectes, poissons, oiseaux, etc. Au rez-de-chaussée, le plafond peint dans un grand goût par Pellegrino Tibaldi. Ce sont des figures isolées, un *Polyphème*, etc. Cet ouvrage et les deux autres fresques de sa main, dans l'église de Saint-Jacques-le-Majeur, donnent de lui une haute opinion (c'est dans la chapelle Poggi) [4].

SAINT-JACQUES-LE-MAJEUR

Saint Roch et un ange [5], de Louis Carrache.

La *Vierge et l'Enfant sur un trône.*

Saint Michel foulant aux pieds le diable [6], et tenant une balance avec des âmes dans le bassin de droite, gravé par Augustin.

Deux grandes histoires [7] à fresque, dans une chapelle du côté gauche du maître-autel, juste quand on a passé la grille, par Pellegrino Tibaldi; plusieurs figures d'un dessin admirable. On dit que les Carraches ont étudié d'après ces fresques.

La *Présentation au Temple* [8], d'Horace Sammacchini, peu considérable, mais Augustin l'a rendue telle en lui faisant l'honneur de la graver.

1. Tableau célèbre qui n'a pas changé de place.

2. Ce mot, qui a cessé d'être en usage en Angleterre, désignait des tableaux où les figures étaient réduites à un peu moins que demi-nature. On l'appliqua pour la première fois à des portraits de Kneller.

3. A Rome. Elle y est toujours.

4. L'auteur faisait grand cas de cet ancêtre de l'École bolonaise, et le comparait, comme faisaient les Carraches, aux plus grands maîtres de l'Italie. Reynolds, dans son quinzième discours, a remarqué, à sa louange, qu'une Sibylle de Raphaël, gravée dans les *Antiques de Bishop,* s'y trouve attribuée à Tibaldi, et que le Polyphème ici mentionné est donné dans le même livre à Michel Ange.

5. Demeuré en place.

6. De Calvaert, demeuré en place.

7. Ces peintures subsistent.

8. Demeurée en place.



SAINT GUILLAUME, PAR LE GUERCHIN.

(Église Saint-Grégoire, à Bologne.)

D'après la gravure de Joseph Mitelli.

LES CAPUCINS-HORS-DES-MURS

Au delà de Saint-Michel in Bosco.

Au maître-autel un *Crucifix* du Guide, prodigieusement beau. La Vierge d'une part, saint Jean de l'autre et Marie-Madeleine embrassant les pieds du Christ[1].

SAINT-ANTOINE

(S'adresser au palais voisin pour voir cette église.)

Le tableau du maître-autel qui représente *Saint Antoine prêchant à ses disciples,* est la plus superbe peinture que j'aie vue encore de Louis Carrache. Le caractère des têtes, des mains, des jambes et des pieds, la noblesse des draperies, en un mot tout est à la perfection.

La *Vierge supportant le Christ mort;* saint Jean, au premier plan, se penche et étend la main en avant pour toucher la couronne d'épines. Nicodème regarde la Vierge et du doigt désigne le sépulcre. Tiarini.

SAINT-THOMAS DI STRADA MAGGIORE

Saint André et saint François, avec le Christ au-dessus, du Guide, sombre.

La *Fuite en Égypte,* saint Joseph portant la Vierge pour la placer sur l'âne, et contemplant d'un air doux l'Enfant Jésus qu'il a sur ses bras. Celui-ci, cependant, paraît impatient de passer aux bras de sa mère; de Tiarini, qui a toujours quelque chose de neuf dans ses peintures.

PALAIS ZAMBECCARI[2]

Quatre tableaux des Carrache : *Les Trois Anges à table avec Jacob*[3], dont la femme est derrière sous une tente.

L'*Échelle de Jacob.*

Gaza, pris de la Bible de Raphaël[4].

Le *Veau d'or.*

L'*Ensevelissement du Christ,* de Paul Véronèse, belle conservation.

LA MADONE DI STRADA MAGGIORE

La *Vierge sur le croissant;* au-dessus saint François et saint Jérôme, divine peinture de Louis Carrache. Quand on considère l'imposante simplicité qu'il y a dans l'air de cette figure en comparaison de celles de Carle Maratte ou de Lanfranc, on ne s'étonne plus du grand renom de son auteur, et de ce tableau en particulier.

1. Conservé à la Pinacothèque de Bologne, n° 156 du catalogue.
2. Il ne reste que quelques tableaux de sa riche galerie.
3. Erreur, pour Abraham.
4. C'est-à-dire des sujets peints aux Loges du Vatican.

SAINT-GRÉGOIRE

Baptême du Christ [1], d'Annibal, un de ses premiers ouvrages.

Saint Georges avec le dragon à ses pieds [2]. La jeune fille s'enfuit comme frappée d'un léger effroi, mais témoignant un certain plaisir à contempler le monstre mort.

Au-dessous est *Saint Michel chassant du ciel les anges rebelles*. Au-dessus, dans la marge de l'encadrement, *Dieu le père avec des anges*, une belle figure.

Saint Guillaume [3], du Guerchin, de son vraiment meilleur style. La Vierge, avec l'Enfant-Jésus dans le haut du tableau, est la même que celle du palais Pitti à Florence [4].

SAINT-LÉONARD

Le *Martyre de Sainte Ursule* [5], dans le style vénitien, de Louis Carrache.

La Vierge apparaît à sainte Catherine, en prison, avant son martyre [6]. De Louis Carrache, un peu dur.

SAINT BENOIT

Saint Antoine abbé tourmenté du diable et réconforté par Jésus-Christ [7], de Cavedone, ainsi que les tableaux de côté. Celui qui représente la Charité est une suave figure. Dieu le père, au-dessus, est aussi de ce peintre, qui fut un élève des Carraches et leur imitateur fidèle.

La *Vierge assise* triste, la couronne d'épines dans les mains, s'entretenant avec Marie-Madeleine de la mort de son fils [8], de Tiarini. Les *Prophètes* [9] et les *Anges* sont beaux et aussi de sa main.

PALAIS RANUZZI

Saint François ; un ange dans les airs fait de la musique ; du Guerchin, de son meilleur style.

En face, *Saint Jean-Baptiste enfant*, du même.

Saint Jérôme, de Louis Carrache.

La *Chasteté de Joseph*, du Guide, la même que celle de Rome, au palais où se trouve *Dédale et Icare*.

PALAIS ZANCINI

Saint Roch faisant l'aumône, du Guide, en petit, d'après un Louis Carrache de Dresde [10].

1, 5, 6. Demeurés en place.

2. De Louis Carrache. Demeuré en place.

3. Conservé à la Pinacothèque de la ville, n° 12. Il y a de ce tableau une belle esquisse au Musée de Naples.

4. Dite la *Vierge à l'Hirondelle*, n° 156 du catalogue.

7, 8. Demeurés en place.

9. Quelques-uns les donnent à Cavedone ; demeurés en place.

10. Ce tableau de Dresde n'est pas de Louis, mais d'Annibal.

MAISON CONTI

Tarquin et Lucrèce, de Guido Cagnacci. Les chairs et le linge de Tarquin, et la figure entière de Lucrèce sont peints d'une belle manière. La tête de Tarquin est d'un pinceau admirable.

Jupiter vainqueur des géants, du Guide, bien dessiné et bien peint, a souffert un peu.

La *Vierge et l'Enfant*, esquisse du même.

Dieu le Père, du même, figure superbe, peu de couleur sur un fond sombre ; peint largement avec des touches vives de lumière et d'ombre.

La *Vierge baisant l'Enfant Jésus* au front, il a son doigt dans sa bouche. Tableau d'un beau pinceau, avec une belle masse de lumière.

La *Fortune* volant au-dessus d'un globe, un amour paraît la retenir.

SAINT-BERNARD

Saint Charles adorant l'Enfant Jésus, la Vierge et saint Joseph, de Louis Carrache.

Sainte Françoise Romaine ressuscite un enfant, de Tiarini.

SAINT-MARTIN-MAJEUR

Saint Jérôme[1], la main gauche étendue vers un livre; de la droite il tient une plume, tableau tout à fait merveilleux, et du plus grand style si l'on considère l'expression, car je regarde une telle figure, aussi bien que quelques autres des meilleures de Louis Carrache, comme étant, en peinture, ce que le Laocoon est en sculpture.

SAINT-JEAN-BAPTISTE

Un fort beau tableau de la *Naissance de saint Jean*, de Louis Carrache ; le clair-obscur d'un grand et bel effet. Une lumière étendue et large au milieu du tableau, mais qui ne dépasse pas en force la draperie gorge de pigeon de la mère de saint Jean. La draperie rouge de la jeune femme assise à droite est d'une noblesse parfaite : de larges plis, point de lumières voyantes, deux couleurs seulement : l'une pour les lumières, l'autre pour les ombres.

LES CAPUCINES

L'*Enfant Jésus* cesse de prendre le sein de sa mère pour envisager les instruments de sa Passion que des anges pleurants portent en l'air; de l'Albane[2].

CONVERTITI

Un beau tableau de Louis Carrache, la *Vierge et l'Enfant* avec la Madeleine et d'autres saints, des anges, etc.[3].

1. Demeuré en place.
2. Conservé au Musée de Dijon.
3. Conservé à la Pinacothèque sous le n° 42.

MADONE DEL PIOMBO

Dans l'Oratoire, la *Nativité de la Vierge*, par l'Albane.

Un *Crucifix*, la Vierge et saint Jean. La Vierge s'entretient avec saint Jean des moyens de détacher Jésus de la croix.

PALAIS MONTI

Une belle figure en pied de *Saint Jérôme* plus grand que nature, par Louis Carrache, et de son plus grand style.

Cérès, Vénus et Bacchus, de l'Albane. Vénus au milieu avec des amours, un arc en ses mains. Du côté où paraît Cérès, des amours moissonnent, etc. Du côté de Bacchus ils vendangent.

Apollon et Daphné, avec un dieu fleuve dans un paysage, du même.

Bain des Nymphes, Diane au-dessus avec un large croissant de lumière autour de la tête, du même.

Vénus et Adonis, du même. Tous ces morceaux sont de sa pire manière.

Richesse et Pauvreté, du Guide ou de son école.

Lapidation de saint Étienne, et *le Massacre des Innocents*, donnés à Salvator Rosa ; ce n'est pas du tout la manière que je lui connais.

Saint Sébastien, de Jordano, dans la couleur des Vénitiens.

Judith, qui va prendre la tête d'Holopherne pour la faire voir à l'armée. Elle est devant sur un échafaud ; par Élisabeth Sirani.

PALAIS RATTA

Une *Sagesse*, du Calabrèse.

Repos en Égypte, de Lionel Spada ; a l'air d'un tableau de Louis Carrache, de qui, je crois, il fut élève.

Enée et Anchise, fresque de Louis Carrache.

Le *retour du prodigue*, du Guerchin.

La *Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, de l'Albane. Saint Jean monte sur une chaise pour atteindre à l'Enfant Jésus ; saint Joseph, à l'ouvrage, rabote.

Saint Joseph avec l'Enfant Jésus dans les bras, du Guide.

Trois figures nues, deux hommes et une femme enchaînés à des rochers, du Guide.

Une *Sibylle*, du Dominiquin, la même figure exactement que la sainte Cécile du palais Borghèse [1], à Rome, sauf les instruments de musique.

PALAIS CAPRARA

Quelques bons morceaux du Borgognone.

Un *Groupe d'enfants*, le même qu'au palais Sampieri [2], Vénus et l'Amour en

1. Elle y est toujours, mais on l'y nomme justement *Sibylle*.

2. A Bologne.

l'air, les trois Grâces tenant au-dessus d'eux une draperie en guise de tente. Albane.

Minerve et une autre figure qui s'envole comme en colère.

Un Saint qui recommande une personne à la Vierge, petit et beau, d'Annibal Carrache.

L'*Enfant Jésus* mangeant la bouillie des mains de sa mère, petit tableau du Guerchin, beau également.

Amours endormis, du Guide.

Vierge à l'Enfant, la même que la copie d'Hudson, par Vouet.

Le *Mariage de sainte Catherine,* de Van Dyck.

PALAIS FAVI

Les *Exploits de Jason,* dans une frise [1] par les trois Carrache.

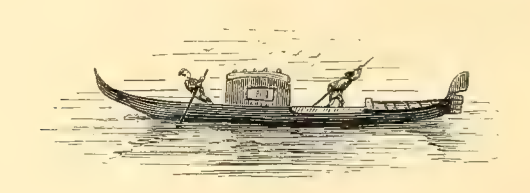
Dans la petite salle, le *Voyage d'Enée* en douze tableaux [2] : *Polyphème attaquant la flotte d'Enée,* et les *Harpies jetant l'alarme parmi les Troyens,* sont peints d'après des dessins que l'on a de la main d'Annibal.

La Chambre suivante, par Annibal, *Histoire d'Enée.*

Ici finit le manuscrit du Musée Soane. La plus grande partie de Bologne est passée en revue dans ces notes. Il est bon, toutefois, de remarquer que dans l'éloge de Louis Carrache, prononcé par Reynolds dans son deuxième discours et reproduit dans notre préface, plusieurs tableaux se trouvent cités comme ses chefs-d'œuvre, entre autres les fresques du palais Sampieri, qui ne paraissent point dans ces notes. On peut conclure de là qu'il y en a d'autres, qu'une nouvelle découverte pourra mettre, quelque jour, en lumière.

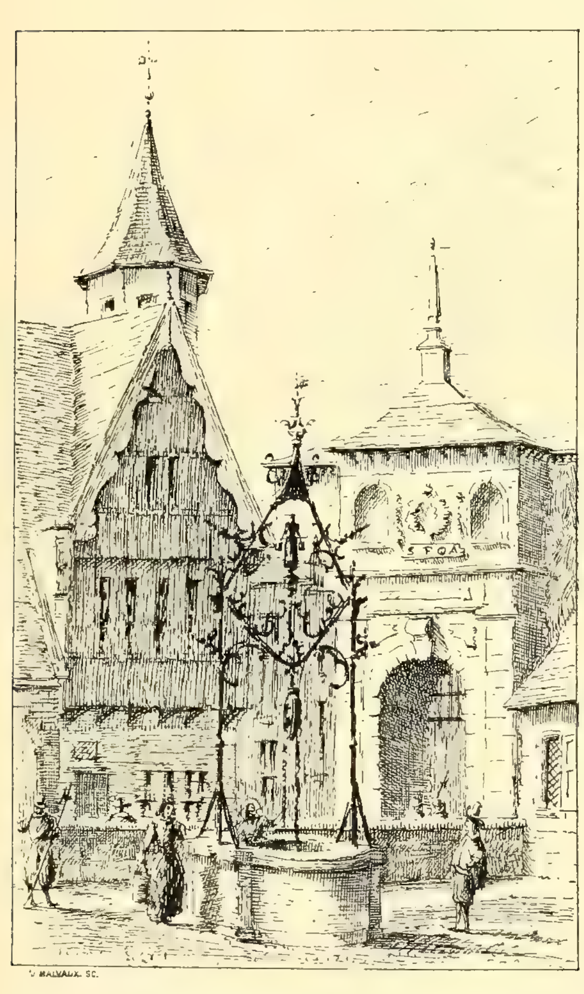
LOUIS DIMIER.

1. Ces peintures subsistent.
2. Par l'Albane, Massari et Cesi.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

L'EXPOSITION UNIVERSELLE D'ANVERS : LE VIEIL ANVERS



V. MALVAUX. SC.

Dans les splendeurs qu'elle étale, comme dans les multiples attractions qu'elle rassemble, l'Exposition universelle d'Anvers ne fait aux choses de l'art qu'un rôle subordonné. C'est presque en dehors, ou, pour parler plus justement, à côté d'elle, que ces choses ont trouvé leur place.

Englober dans l'exposition le Musée ancien, y comprendre le salon triennal de peinture, pour les besoins de la circonstance enrichi de sections étrangères d'assez faible importance numérique, où, au surplus, ici comme là, l'on n'accède que moyennant rétribution spéciale, à tout prendre c'est du hors-d'œuvre ou peu s'en faut.

Que le fait d'avoir établi un aquarium, avec restaurant, dans le soubassement du musée, soit une trouvaille, on peut l'admettre sans peine, mais évidemment ce n'est point sous cette forme que se traduit avec éclat le respect des manifestations du génie humain dans le domaine de l'art.

Le palais, avec ses dépendances occupe une surface couverte de 120,000 mètres carrés. Cela répond sans doute fort bien aux nécessités industrielles, mais le visiteur n'est impressionné par aucune des réalisations hardies que tolère et même impose, après Paris et Chicago, la nature éphémère des constructions architecturales, par lesquelles le Nouveau-Monde s'était donné pour tâche d'éclipser l'Ancien.

A Anvers, l'impression dominante naît de la grandeur matérielle, et de ce que le dôme qui couronne l'entrée, avec ses phares latéraux, a tout ensemble de la hardiesse et de l'élégance ; il ne résulte pas de là qu'on puisse le signaler comme un type d'originale conception.

Si les expositions universelles ont surtout pour objectif de résumer l'état du monde contemporain, de donner l'exacte mesure de son effort dans le domaine des sciences, des arts, de l'industrie, c'est peut-être une des plus frappantes conquêtes de notre temps que le prestige exercé, même sur la foule, par tout ce qui vient refaire à ses yeux l'œuvre du passé.

Si la première moitié de ce siècle a vu s'accomplir d'un œil indifférent des actes de vandalisme positif, sachons gré à la science de travailler avec un zèle louable à en empêcher le retour.

Le quartier du vieil Anvers, que l'initiative de quelques archéologues et artistes a eu l'heureuse idée d'ériger dans l'enceinte de l'Exposition, avec son très légitime succès revêt comme la valeur d'un acte expiatoire, en cette ville inconsidérément dépouillée d'attachants souvenirs pour faire place à des quartiers de la plus désespérante monotonie.

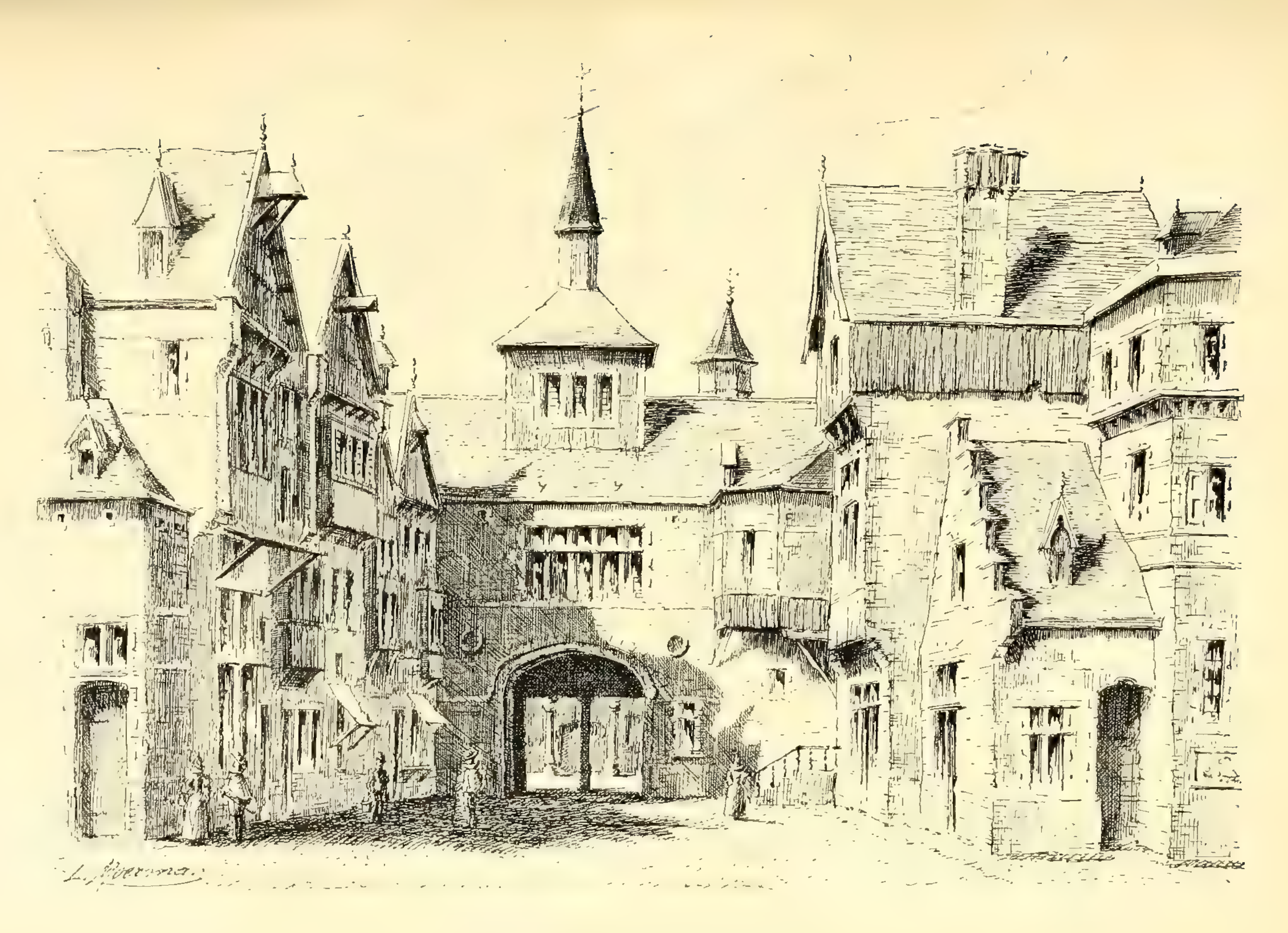
Voici d'ailleurs comment s'exprime un des promoteurs de cette entreprise :

« Jusqu'à une époque très rapprochée de la nôtre, le vieil Anvers resta la terre promise des rues irrégulières et pittoresques. Nulle ville ne fut plus chère au cœur de nos écrivains romantiques. Les peintres de la même école et de la même époque préféraient à tout autre séjour ce paradis d'où le niveau, l'équerre, le cordeau étaient bannis comme de mauvais génies, et où les lignes brisées et les teintes fondues et harmonisées par le temps dominaient et nuançaient les formes gracieuses de l'Art gothique expirant ou de la Renaissance flamande.

« Une bonne partie de tout cela a malheureusement disparu dans les dernières années. Pour construire les quais, Napoléon et Guillaume Ier firent abattre les murs, les portes et les tours le long de l'Escaut. Pour la rectification du cours de ce fleuve et l'élargissement des quais, en 1880, on a coupé de longues et larges tranches dans les constructions de la plus ancienne ville. Plusieurs des rues les plus caractéristiques ont ainsi disparu... C'est par respect pour leur cité natale disparue ou en voie de disparaître, par le désir d'évoquer tant de choses qu'ils aimaient à voir et que les amis des belles anciennes villes leur sauront gré de faire revivre, que les promoteurs du vieil Anvers ont conçu et réalisé le projet de rebâtir cette place et ces rues de jadis, avec leurs façades en bois ou en pierre, avec leurs rues tortueuses, avec les caprices de leurs enseignes forgées, avec leurs demeures riches ou humbles [1]. »

Ce quartier du vieil Anvers a plus de deux hectares de superficie. Il se compose d'une vaste place publique et de deux rues, le tout tracé d'une manière fort

1. *Le vieil Anvers*, texte par Max Rooses, aquarelles et dessins de Frans Van Kuyck. Bruxelles. E. Lyon Claesen. 1 vol. in-8°, prix 1 franc. Cet intéressant volume sera la seule publication relative au sujet, en vertu du monopole conféré à l'éditeur.



VIEIL ANVERS : ENTRÉE DE LA VIEILLE BOURSE.

(D'après la reconstitution à l'Exposition d'Anvers.)

ingénieuse et qui tout d'abord fait croire à une étendue de beaucoup supérieure.

Sans précisément ressusciter aux yeux du promeneur l'Anvers même du passé, les créateurs de cet ensemble, où l'inspiration de l'ordonnateur, M. Van Kuyck, a été merveilleusement secondée par l'érudition de l'architecte, M. Eug. Geefs, ont adapté d'une manière excellente une foule de constructions disparues quelques-unes depuis plusieurs siècles, et, à cet égard, fait œuvre d'archéologues et d'historiens non moins que d'artistes.

Et, par respect de la couleur locale, les gens qui peuplent ce décor ont adopté le costume des bourgeois et des artisans du XVIe siècle, se sont confiés à la garde de soldats du même temps.

Après avoir franchi le fossé de l'enceinte par les ponts où veillent quelques lansquenets aux amples chausses à taillades, au costume rayé de rouge et de blanc, couleurs d'Anvers, ou jaune et noir, couleurs de l'empire, on pénètre en ville par l'antique porte de Kipdorp, célèbre par l'héroïque défense des bourgeois contre l'entreprise du duc d'Alençon. L'on se trouve alors avoir à sa gauche la rue de la Bourse, que bordent de chaque côté des façades de bois et de pierre, aux galbes variés, surmontés d'épis aux formes élégantes, tantôt à front de chaussée, tantôt presque dissimulées au fond d'un jardinet ou d'une cour, alternant avec quelque escalier pittoresque.

Tout cela est vivant et bien réel. Le forgeron, à son enclume, martelle ces fleurons, ces enseignes qui, partout ici, ont trouvé leur emploi ; le batteur de cuivre façonne des plats et des ustensiles de ménage ; la dentellière est à son carreau, comme nous voyons tisser par des jeunes filles les beaux tapis dans le goût oriental dont la comtesse de Mérode a érigé une fabrique dans son domaine de Westerloo.

Nous ne serions pas en pays flamand si vingt endroits plus pittoresquement disposés les uns que les autres ne nous offraient l'occasion de déguster les bières nationales, les vins de France et d'Allemagne, à enseignes, comme l'exigeait l'ordonnance de 1553, de couronnes de lierre ou d'iris.

Si l'on pénètre dans les maisons, on en trouve l'ameublement et la disposition en parfaite harmonie avec l'extérieur. Telle pièce est tendue de cuir doré, a des meubles et des tableaux fort intéressants, car les marchands d'antiquités ont trouvé là un cadre merveilleusement adapté à leurs marchandises.

Les enseignes tantôt sculptées, tantôt en fer forgé ou en cuivre battu, alternent avec des inscriptions gravées dans la pierre des façades. Aux fenêtres à petits carreaux se montrent des fleurs, sont appendues des cages où chantent des oiseaux ; tout cela est riant et pittoresque, et, chose essentielle pour donner l'illusion, maintenu dans les tonalités claires d'un appareil que n'a point assombri le passage des siècles.

Remarquons, au surplus, que ces façades ne sont point inventées. Plusieurs sont aisément reconnaissables pour qui se rappelle l'ancien Anvers ; d'autres paraissent empruntées à Bruges, à Malines, à Furnes.

En poursuivant notre route, nous arrivons à un enclos encadré d'un portique à colonnes, où retentissent des instruments de jadis, jouant des airs d'un charme pénétrant qu'on croit avoir entendus dans son enfance. C'est l'ancienne Bourse d'Anvers, qu'on nomme encore la Bourse Anglaise et qui forme maintenant la cour d'une maison particulière. Il n'y a pas à méconnaître ici l'influence espagnole.

Par une des baies ouvertes, nous gagnons l'immense place publique entièrement bordée de constructions monumentales, louées à des particuliers d'Anvers, ou



VIEIL ANVERS : VUE DE LA RUE DE LA CHAPELLE.

(D'après la reconstitution à l'Exposition d'Anvers.)

même attribuées à des autorités. L'on projette en effet de faire servir à des cérémonies, à des jeux, à des représentations dramatiques ou à des tournois la vaste place publique dont les maisons offriront des loges privilégiées à leurs occupants.

A l'un des angles de la place se dresse l'hôtel de ville primitif, celui qui disparut en 1567, pour céder la place au superbe palais communal actuel. La façade avec son perron à double rampe, telle qu'on la voit dans les vieilles images, a été strictement refaite. Nous y voyons les statues d'anciens souverains, l'image de la Vierge, les aigles d'or au sommet des pignons et des échauguettes.

L'intérieur est excellemment disposé et la grande salle répond aux strictes exigences archéologiques.

Du reste, la disposition générale a été entendue de manière à ménager partout des points de vue favorables. Partout les détails méritent l'attention. On trouvera par exemple rétablies dans leur ancienne destination plusieurs figurines maintenant conservées au Musée archéologique et dont la destination était de couronner des pignons disparus.

Au détour d'une rue s'élève l'église, et l'hospice environné de sa petite pelouse, dont l'enceinte supporte un Crucifix discrètement polychromé.

Cette église n'est pas une création ; c'est la chapelle Saint-Nicolas, encore existante dans la rue Neuve à Anvers et dont la décoration intérieure même se poursuit.

Que cette ville sortie de terre dût être un succès, cela allait de soi. Vain simulacre, sans doute, elle n'en donne pas moins l'illusion de la réalité d'une manière complète ; et, déjà, bien des gens demandent s'il ne serait point possible de conserver ce pittoresque ensemble, chose d'ailleurs irréalisable, car les matériaux ne résisteraient pas sans doute aux gelées.

Ce qui, plus qu'on ne le pense, a contribué à l'excellente impression produite, est la discrétion de bon goût qui a présidé à l'arrangement de cet ensemble. Point de pignons excessifs, point de ces tourelles intempestives, de ces créneaux dont parfois abuse Gustave Doré dans ses évocations du moyen âge; point non plus de « sauce » pour accentuer l'apparente vétusté des restitutions.

Il ne semble possible qu'un résultat aussi complet ait pu être atteint qu'à la condition que depuis plusieurs années l'entreprise fût en préparation.

Londres a pu refaire Venise et Constantinople ; Paris la Bastille et la rue Saint-Antoine, les auteurs du vieil Anvers ont apporté à l'accomplissement de leur tâche un égal degré de perfection et de conscience, et fait, en outre, œuvre d'historiens fidèles.

Et quand l'immense ensemble du palais du Sud et de ses annexes ne vivra plus que dans les souvenirs des visiteurs qui auront franchi l'enceinte de l'éphémère évocation d'un lointain passé, il leur restera l'impression étrange d'avoir été eux-mêmes les citoyens d'une ville disparue depuis trois siècles.

HENRI HYMANS.

Le rédacteur en chef, gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie

ÉDOUARD ANDRÉ

Un douloureux événement vient de se produire qui met en deuil la *Gazette des Beaux-Arts*. Après la perte de M. Galichon et de M. Maurice Cottier, nous avons à déplorer aujourd'hui celle de M. Édouard André, que la mort vient de nous enlever à la suite d'une courte maladie, dont aucun symptôme ne laissait prévoir l'issue funeste.

M. Édouard André ne fut pas seulement l'amateur éclairé, le collectionneur de chefs-d'œuvre, le généreux protecteur que l'on sait de diverses institutions de haute utilité morale, ou purement humanitaires : il crut que sa grande fortune ne le dispensait pas de servir directement son pays. Officier de cavalerie, il prit part à la guerre d'Italie ; député sous l'Empire, il remplit avec dévouement le mandat que lui avaient confié ses électeurs.

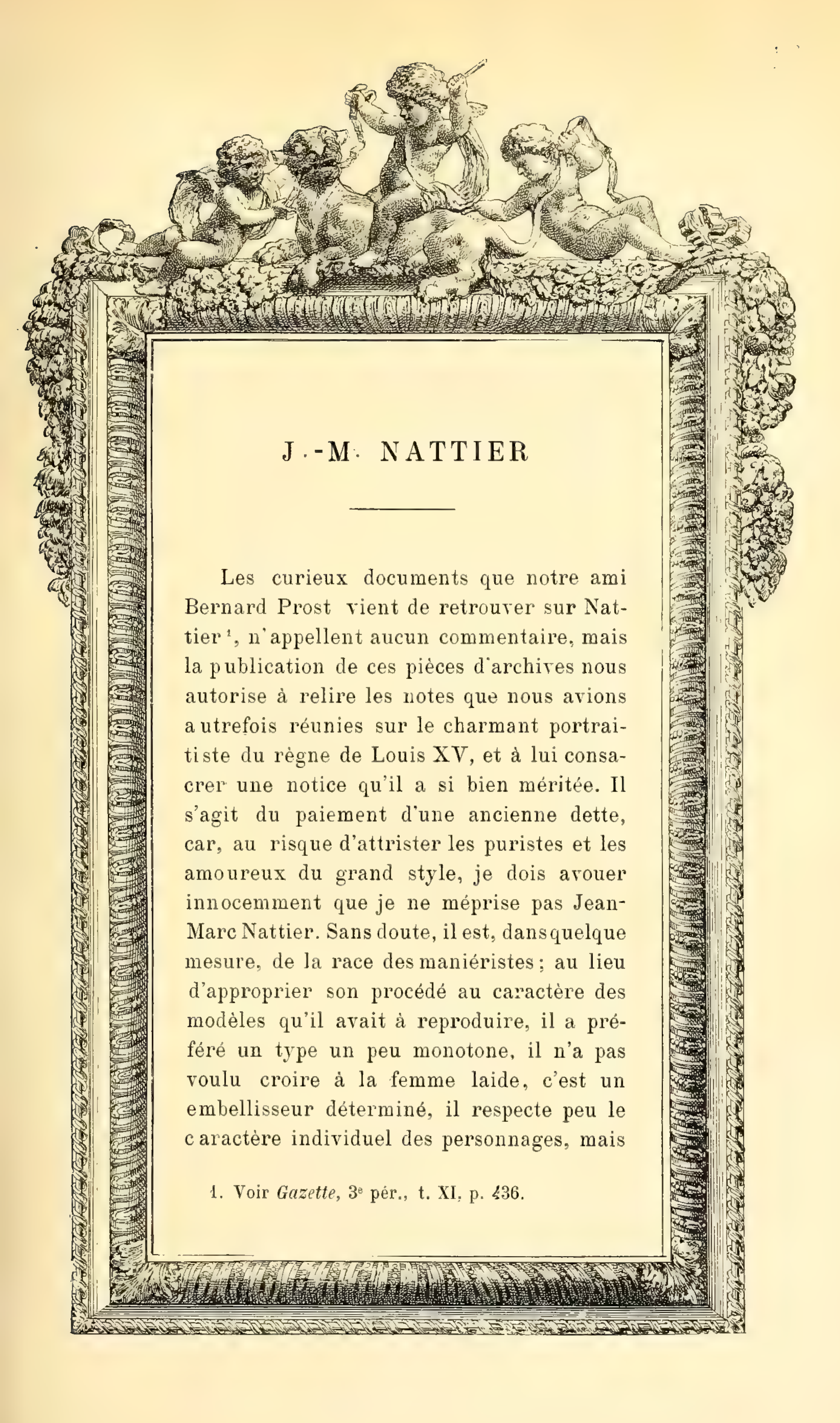
Mais il ne nous appartient pas d'exposer ici la vie de M. Édouard André, non plus que de faire l'énumération des œuvres de charité auxquelles se trouve associé le nom de cet homme de bien. Nous devons nous borner à rappeler les services qu'il rendit à l'art comme membre des jurys de peinture, comme président-fondateur de la Société des Arts décoratifs, et enfin comme principal propriétaire de cette Revue, où il exerçait une sorte de direction morale, que tous

nous étions heureux de suivre, reconnaissant ainsi la sûreté de son goût comme la générosité de ses intentions.

Que madame Edouard André, dans le deuil qui la frappe, veuille bien agréer les sincères et vives condoléances de tous les collaborateurs de la *Gazette;* et puisse l'unanimité des hommages rendus à la mémoire de M. Édouard André, être un adoucissement à sa douleur.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS





J.-M. NATTIER

Les curieux documents que notre ami Bernard Prost vient de retrouver sur Nattier [1], n'appellent aucun commentaire, mais la publication de ces pièces d'archives nous autorise à relire les notes que nous avions autrefois réunies sur le charmant portraitiste du règne de Louis XV, et à lui consacrer une notice qu'il a si bien méritée. Il s'agit du paiement d'une ancienne dette, car, au risque d'attrister les puristes et les amoureux du grand style, je dois avouer innocemment que je ne méprise pas Jean-Marc Nattier. Sans doute, il est, dans quelque mesure, de la race des maniéristes ; au lieu d'approprier son procédé au caractère des modèles qu'il avait à reproduire, il a préféré un type un peu monotone, il n'a pas voulu croire à la femme laide, c'est un embellisseur déterminé, il respecte peu le caractère individuel des personnages, mais

1. Voir *Gazette*, 3e pér., t. XI, p. 436.

il a un modelé plein de saveur et il a un certain charme, alors même qu'il semble sacrifier à la fantaisie, avec une couleur qui, tout en faisant abus du fard, n'est pas désagréable, et reste fidèle à l'histoire. Ses portraits d'hommes sont moins heureux ; il les effémine, il adoucit les traits ; mais cette recherche excessive de la douceur est un progrès dans la peinture du temps ; elle rappelle à l'esprit cette morbidesse dont l'école de Lebrun avait été si avare ; elle évoque le souvenir d'un parisianisme vaguement lombard ; elle est fondée sur cette idée moderne ou du moins courageusement rajeunie que les carnations ne sont pas en bois ou en carton, qu'elles ont le contour tournant, la respiration et la vie.

Jean-Marc Nattier était Parisien. Son père, Marc Nattier, siégeait à l'Académie royale avec le renom d'un portraitiste estimé, quoiqu'il n'ait jamais été très original. Il se rattachait à l'école de Claude Lefèvre qu'il a souvent copié. Cet artiste sans gloire avait épousé en 1675 une miniaturiste, Marie Courtois. Il avait été reçu à l'Académie le 27 juin 1676, et pour sa réception il donna à la compagnie le portrait du marquis de Seignelay, d'après un original de Lefèvre. Nous connaissons deux fils de Marc Nattier qui tous deux furent peintres : Jean-Baptiste, né en 1678, et qui finit par un tragique suicide, et le portraitiste Jean-Marc Nattier dont les pages suivantes vont raconter l'histoire.

Jean-Marc Nattier est né à Paris le 17 mars 1685. Il eut pour parrain un homme illustre, Jean Jouvenet, qui, on peut le croire, surveilla ses premières études. Jouvenet était tout-puissant à l'Académie où il avait le rang de professeur. C'était un exécutant déchaîné, prompt, facile, plein de verve, peu châtié pour le dessin, très hasardeux dans le choix des formes et des mouvements. On le prenait au sérieux cependant, et telle était l'indigence de l'époque qu'il était aimé du roi et de Lebrun, et influent dans la corporation. Il poussa Nattier vers le dessin et lui fit suivre les exercices de l'Académie. On raconte qu'à quinze ans, c'est-à-dire en 1700, Nattier remporta un prix. Je ne trouve pas mention de cette récompense dans les registres de l'Académie, et je ne suis pas sûr de la date à laquelle elle appartiendrait. La date de ce premier succès reste donc douteuse ; mais le fait doit être exact puisque Nattier en avait conservé le souvenir et qu'il l'a consigné dans le mémoire manuscrit que sa fille aînée, Mme Tocqué, utilisa pour écrire la touchante biographie de son père.

En 1709, Jouvenet pria le duc d'Antin de faire obtenir à Nattier

une des places vacantes à l'Académie de Rome. Cette perspective, qui aurait dû enchanter le jeune homme, lui sourit peu. Elle arrivait dans un mauvais moment, car Nattier n'entendait pas abandonner Paris. Il y était retenu par un grand travail qui le



(D'après la gravure de P. Dupin.)

passionnait beaucoup. Ce travail, on le connaît. Nattier avait entrepris de dessiner au Luxembourg la série de tableaux que Rubens a consacrés à l'histoire de Marie de Médicis. Il avait en effet obtenu l'autorisation de dessiner cette galerie et de la faire graver. Depuis quelques années, il était attelé à cette besogne et ne voulait pas l'interrompre. Dès 1705, il était déjà en possession de quelques gra-

vures. Le procès-verbal académique du 29 novembre constate du moins que M. Nattier a fait présent à la compagnie de deux estampes de la suite de la galerie du Luxembourg, qui ont été gravées d'après Rubens (IV, p. 18). L'œuvre, on le sait, ne fut terminée que plus tard. On a jugé sévèrement ce travail qui pour le dessin est celui d'un apprenti de vingt ans et qui montre bien de l'inexpérience. Mariette croit savoir que dans cette entreprise de longue haleine Jean-Marc fut aidé par son frère Jean-Baptiste, mais il ajoute qu'ils dessinèrent avec beaucoup de soin et de propreté les tableaux de la galerie de Rubens. « Ils le firent d'une manière froide et qui était si fort éloignée de celle du maître flamand que les estampes qui furent gravées d'après ces dessins, par ce que nous avions de meilleurs graveurs, n'ont donné que les compositions et rien du véritable caractère du peintre. »

Marc Nattier n'était pas encore de l'Académie et sa situation avait quelque chose d'incertain lorsqu'il se maria. Le 14 janvier 1714, il épousa Marie-Madeleine de la Roche, fille d'un ancien mousquetaire du roi ; elle était séduisante et belle ; Nattier fit un mariage d'amour sans examiner si le luxe qui régnait dans la maison où il entrait répondait à des réalités bien solides. Ce ne fut qu'après la fête qu'il s'aperçut qu'on n'avait chez les de la Roche que les apparences de la richesse. C'est là une des circonstances qui le poussèrent à faire du portrait toute sa vie.

Les conséquences financières de ce mariage, et aussi une aventure qu'il eut avec la corporation des maîtres peintres qui saisirent ses ouvrages, le firent songer à l'Académie, refuge et protection des travailleurs. Il se présenta et fut agréé le 25 mai 1715. Et à ce propos il se produisit un fait qui n'est pas fréquent dans les annales de l'Académie. Il avait d'abord été convenu que Nattier peindrait pour son morceau de réception un plafond représentant Apollon protégeant la peinture et la sculpture. Le sujet avait été donné par Coypel et il était bien conforme à son idéal. Le récipiendaire s'attela à cette besogne ; il fit même une esquisse, aujourd'hui perdue, qu'il présenta le 26 octobre. Cette esquisse fut bien accueillie, mais quelques mois après on changea d'avis ; on avait réfléchi ; on avait constaté que l'exécution et surtout le placement d'un plafond dans la salle de l'Assemblée présentaient quelque difficulté, et le 7 août 1717, l'Académie, tenant compte des obstacles auxquels on n'avait pas songé d'abord, accorde à Nattier un répit de six mois et décide que le sujet sera changé.

La décision projetée s'étant fait attendre, et Nattier comptant toujours sur des ordres, un délai s'écoula pendant lequel il se produisit des événements, qui, si les circonstances s'y fussent prêtées, auraient pu donner une nouvelle direction à la vie du peintre en le transformant en Moscovite. Pierre le Grand était alors en Hollande, étudiant les mœurs des peuples et cherchant déjà des artistes et des ouvriers capables d'importer la civilisation et ses belles élégances dans la capitale rudimentaire qui s'ébauchait alors au bord de la Néva. A en croire Palissot et la notice qu'il a consacrée à Nattier dans le *Nécrologe* de 1768, le peintre reçut un jour des émissaires qui, parlant au nom de leur maître, l'invitèrent à aller rejoindre le tsar à Amsterdam. Nattier fit ce voyage. Le tsar le reçut bien : il lui fit peindre les principaux personnages de sa petite cour et un tableau dont nous ignorons les destinées, la *Bataille de Pultawa*. Satisfait de ces ouvrages, Pierre le Grand envoya Nattier à La Haye pour faire le portrait de la tsarine qui y était alors. Le peintre commença son œuvre et peignit la tête dont l'impératrice fut ravie. Elle fit part de sa satisfaction à Pierre le Grand qui était arrivé à Paris le 7 mai 1717, et qui y poursuivait sa vie d'études, cherchant toujours à embaucher des ouvriers pour Saint-Pétersbourg. A la réception de la lettre de la tsarine, le tsar voulut voir le fameux portrait bien qu'inachevé, et Nattier eut l'ordre de l'apporter à Paris. Pierre en fut si content — la tête seule était terminée — qu'il l'envoya aussitôt chez l'émailleur Boit.

Le tsar résolut de faire faire son portrait par Nattier. Il le fit chercher et posa devant lui. On a vu ce portrait exposé au Salon, dit Palissot, fait que Mme Tocqué n'a pas connu, et qui nous étonne un peu, car nos catalogues des expositions académiques ne citent point ce portrait de Pierre le Grand. Il a existé cependant, et Palissot ajoute qu'au moment où il rédige sa notice, il est conservé chez M. le duc de Grammont.

Sur le point de retourner en Russie, le tsar fit demander à Nattier quand il comptait le rejoindre. Le ministre Lefort n'indiquait pas d'ailleurs à quelles conditions. Le peintre avait une jeune femme, il n'était nullement disposé à s'expatrier, il voulait terminer son affaire avec l'Académie, car il n'était pas encore reçu : il refusa de partir. Pierre le Grand fut ce jour-là de très méchante humeur. Il envoya chercher chez l'émailleur Boit le portrait de la tsarine. C'est ainsi que ce portrait, ajoute Palissot, ne fut jamais entièrement achevé ni payé. Ce qui montre une fois de plus comment Nattier gérait ses affaires.

Débarrassé de la Moscovie qui un moment l'avait troublé si fort, Nattier repensa à l'Académie. Le sujet du morceau de réception avait été changé, sans que le procès-verbal fournisse le moindre détail sur cette opération. En réalité, Nattier apporta, le 29 octobre 1718, un tableau tout différent du plafond qui lui avait d'abord été demandé. Ce tableau, aujourd'hui au Musée de Tours, représente Persée qui change Phinée en pierre. Entre nous, c'est une œuvre assez faible, on dirait presque sans conviction. C'est un morceau d'un faire doucereux qui montre bien à quel point Nattier abandonnait les doctrines de Versailles et combien il était disposé à adopter les modes nouvelles. Un changement s'était produit en effet dans l'art de peindre; et je crois être fidèle à la vérité en signalant l'importance qui appartient à Raoux dans l'éclosion du nouveau procédé. Raoux, un peu plus jeune que Nattier, avait été reçu à l'Académie un an avant lui, le 28 août 1717. Le tableau qu'il peignit pour le Régent et qui est aujourd'hui au Louvre, *Télémaque racontant ses aventures à Calypso*, est un type curieux du changement qui se produisait alors dans l'idéal. Calypso est entourée d'Eucharis et des autres nymphes, et toutes ces dames sont inspirées par une recherche de la grâce moelleuse qui efface le caractère des traits particuliers et perd les formes dans un spectacle de mollesse fondante. Nattier paraît avoir été touché de cette manière de caresser les contours et de les perdre dans une sorte de sfumato plus ou moins italien. Dans son tableau du Musée de Tours, il y a de grandes tendances à l'estompe et à l'effacement.

Du reste, Nattier n'était pas encore le portraitiste que l'école allait connaître et dont la mode devait s'emparer. Au moment où nous sommes parvenus, il y eut des hésitations dans sa vie; il croyait encore aux grands tableaux et se souvenait d'avoir peint pour Pierre le Grand cette *Bataille de Pultawa* que nous ne connaissons pas. Il doit exister quelque part des compositions à base historique que personne n'a étudiées et que les musées n'ont pas recueillies. Un jour, il y a quelques années, nous fûmes abordé par un inconnu qui nous avait rencontré à l'hôtel Drouot et qui avait pitié de notre manie. Cet inconnu nous introduisit dans la cour d'une maison du boulevard Haussmann et nous fit pénétrer dans une remise qui servait provisoirement d'asile à un Nattier très important dont les livres ne parlent pas. C'était un vaste tableau où l'allégorie se mêlait à l'histoire militaire, une glorification, disait-on, des campagnes du maréchal de Berwick, en Espagne, et particulièrement du siège de Fontarabie que raconte



LES AMANTS, PAR J.-M. NATTIER.

(D'après une gravure de 1751.)

Saint-Simon et qui, comme on sait, eut lieu en juin 1719. Au premier plan, Berwick, de grandeur naturelle, et des guerriers cuirassés comme dans les portraits de Rigaud; au fond, les fumées rougeoyantes d'une bataille.

Cette peinture, très authentique, provenait, assurait-on, d'un château du Midi ayant appartenu aux Fitz-James descendants de Berwick. Nous ne savons ce qu'est devenue cette composition où Nattier s'était fort appliqué et qui n'avait pas l'indécision et la mollesse de son morceau de réception au Musée de Tours; c'était au contraire un travail très arrêté et très ferme, tout entier conçu dans une pâte résistante et émaillée, et fort soigné dans le détail. Ce tableau, inconnu aux biographes, est une œuvre à rechercher.

Sous la Régence, le brave Nattier, qu'on nous représente comme un peu naïf et singulièrement inhabile dans la gestion de ses affaires, fut sans défense contre les séductions du « système ». Le comptoir de Law avait été déclaré banque royale, le 4 décembre 1718; la fièvre de l'or agitait Paris ; Nattier imagina de vendre au financier les originaux des dessins qu'il avait fait graver d'après les Rubens du Luxembourg. L'affaire fut conclue au prix de 18,000 livres payables en billets de banque. « Malheureusement, dit Mme Tocqué, ces billets ayant éprouvé la fortune commune, perdirent au bout de deux mois la moitié de leur valeur, et de moitié devinrent à rien dans la déroute générale de Law et de son système ». « Ces dessins sont actuellement dans le cabinet de M. de Gaignat, » dit Palissot en 1768.

Au lendemain de cette fâcheuse aventure, Nattier sentit d'autant mieux la nécessité de réparer la brèche faite à sa fortune que la famille de la Roche, dans laquelle il était entré par un mariage d'amour, avait elle-même été atteinte dans la débâcle de la banque de Law. Il dut chercher les moyens de gagner un peu d'argent et s'associa à l'entreprise que le financier Crozat étudiait depuis longtemps et qui nous est révélée par la curieuse note du *Mercure* de février 1721. Cette note, que nous avons déjà utilisée dans un travail sur Watteau, est ainsi conçue : « MM. Watot, Nattier et un autre sont chargés de dessiner pour M. Crozat le jeune les tableaux du roi et du régent. » Les premières planches du recueil de Crozat ne parurent qu'en 1729.

Nattier, devenu académicien, aurait eu le droit d'exposer au Salon, mais on sait combien ces fêtes furent rares au commencement du XVIIIe siècle. L'artiste avait cependant des œuvres à montrer. On

ne doit donc pas être surpris de voir Nattier, membre de l'Académie, exposer place Dauphine, à l'une de ces expositions d'un instant qu'on appelait les expositions de la jeunesse et auxquelles la compagnie privilégiée ne prenait aucune part. Ici nous avons un texte positif. Le *Mercure* de juin 1725 indique en termes formels que Nattier exposa à la place Dauphine le portrait du comte de Saxe qui était des nôtres depuis 1720 et qui faisait la pluie et le beau temps chez les femmes de cour et de théâtre. La même année (1725) Mme Nattier, toujours plus ou moins souffrante, lui donna une fille, Marie-Catherine-Pauline[1], et celle-là est une de nos amies, car, le 7 février 1747, elle épousa le portraitiste Tocqué, et elle nous est connue par l'excellente biographie qu'elle a consacrée à son père[2].

Au lendemain de la naissance de cette fille, dont la venue apportait la joie dans la maison, la famille Nattier fut attristée par un événement qui mettait une tache à son blason. Le frère aîné Jean-Baptiste, membre de l'Académie depuis 1712, et que tous les gens de son quartier prenaient pour un homme correct et sage, fut impliqué dans une affaire de mœurs, très vilaine affaire dont nous ne saurions parler avec détail. Les pièces sont imprimées dans les appendices du Journal de Buvat. Le jugement fut rendu le 24 mai 1726. L'un des complices, Duchauffour, fut brûlé vif. Jean-Baptiste, qui était enfermé à la Bastille, n'attendit pas le jugement; dans la nuit du 22 au 23 mai, il se donna la mort dans son cachot; il s'étrangla, ou, d'après le récit de Mariette, il s'égorgea avec un de ces méchants couteaux émoussés et sans tranchant avec lesquels on ouvre les huîtres.

L'Académie n'avait pas attendu ce terrible dénouement pour faire justice d'un collègue indigne. Dès le 27 avril, elle avait prononcé la déchéance de Jean-Baptiste Nattier et décidé que son morceau de réception, *Joseph et la femme de Putiphar*, lui serait rendu. Ce tableau

1. Nattier eut plusieurs enfants. Indépendamment de Mme Tocqué, nous connaissons une fille, Claudine-Charlotte, qui épousa M. Brochier, secrétaire d'ambassade auprès de l'infant duc de Parme, et, plus tard, consul à Alicante. L'enterrement de Mme Brochier est annoncé dans le *Journal de Paris* du 14 mai 1779. Une autre fille fut la femme de Challe, dessinateur du Cabinet du Roi. Enfin, Nattier eut aussi un fils, jeune peintre, qui, quoi qu'il n'ait eu que des prix de quartier à l'Académie de Paris, obtint un logement à l'Académie de Rome, et qui, en faisant une partie de plaisir avec ses camarades, se noya dans le Tibre. Il est parlé de cette noyade dans une lettre du directeur Natoire, du 19 juin 1754. (Lecoy de la Marche, *L'Académie de France à Rome*, 1878, p. 265.)

2. *Mémoires sur la vie des Académiciens*, 1854, t. II, p. 348.

n'a pas complètement disparu : en 1864, nous l'avons vu vendre à l'hôtel Drouot; il ne faisait point honneur à l'artiste.

Depuis cette époque jusqu'à la mort de Raoux, survenue en 1734, pas d'événement notable dans la vie de Nattier. Raoux, si peu estimé aujourd'hui, était alors une manière de personnage; il était le peintre du Grand Prieur du Temple auquel avait succédé (?) en 1717 le chevalier d'Orléans, fils du Régent. Raoux avait beaucoup travaillé au Temple : il y laissait des peintures inachevées et aussi un logement. La place était fort enviable. On se la disputa. D'après Palissot, Noël Coypel eut d'abord des chances, mais Nattier lui fut préféré par le Grand Prieur qui lui donna, à l'hôtel du Temple, un très beau logement dont il a joui jusqu'à la mort de ce respectable protecteur. D'un autre côté, le *Mercure* de décembre 1734 nous apprend que Nattier est chargé de continuer les travaux restés imparfaits par suite de la mort de Raoux. Ce fut son premier soin. Il fit, dit Palissot, les six tableaux des Muses qui restaient à faire. C'est à tort qu'il les appelle des Muses : c'étaient des figures allégoriques comme la *Justice*, qui inspira à un poète des vers imprimés dans le *Mercure* d'avril 1737, vers à M. Nattier sur son tableau de la Justice au Salon du Temple. Un autre tableau représentait la *Prudence* (Salon de 1740); un autre était la *Force*, tableau chantourné qui ne fut exposé qu'au Salon de 1745. Enfin Nattier peignit aussi, dans un cadre de dix pieds de hauteur, le Grand Prieur lui-même, le chevalier d'Orléans commandant sur un port de mer (Salon de 1738). « Ce tableau en pied, dit Palissot, faisait le fond de la galerie. Il en fut ôté, à l'avènement de Mgr le prince de Conti, aujourd'hui Grand Prieur. »

Les peintures du Temple, les allégories surtout, eurent du succès. Il faut dire que, malgré la mythologie des intentions, ces symboles étaient des portraits plus ou moins déguisés. Ainsi il semble reconnu aujourd'hui que le tableau la *Force*, qui parut au Salon de 1745 et qui a été gravé par Baléchou, est le portrait de la duchesse de Châteauroux. MM. de Goncourt n'ont pas manqué de décrire cette peinture. « La *Force*, disent-ils, est représentée tenant une torche d'une main, une épée de l'autre. Elle a les cheveux épandus autour du visage en boucles follettes. Ses épaules et sa gorge sortent d'une cuirasse autour de laquelle vient se nouer à la ceinture une peau de tigre. A ses côtés, accroupi sur ses pattes, un lion montre ses crocs[1]. » Le tableau, dont nous ne connaissons que l'estampe, était une charmante invention,

1. E. et J. de Goncourt, *La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs*, 1879, p. 271.



MADAME ÉLISABETH, DUCHESSE DE PARME, PERSONNIFIANT LA TERRE, PAR J.-M. NATTIER.

(D'après la gravure de J. Baléchou.)

et les contrastes formés par la fourrure des animaux avec les parties nues des épaules de la souveraine était pour intéresser le regard.

Nous touchons à l'heure des grands succès de Nattier. Son premier Salon, c'est celui de 1737, car les expositions de la place Dauphine étaient peu retentissantes. L'artiste, usant des privilèges académiques, avait envoyé au Louvre, avec le tableau de la *Justice* du Salon du Temple, un portrait de la marquise d'Ussé que nous avons le regret de ne point connaître, un dessin très étudié, *Mlle de Clermont en déesse des eaux de la Santé*, et un tableau qui est aujourd'hui dans la galerie Lacaze, *Mlle de Lambesc en Minerve*, car Nattier était tout à fait acquis aux travestissements de la mythologie souriante. Cette complaisante Minerve est assise, occupée à boucler la cuirasse de son jeune frère le comte de Brionne, qui est debout devant elle et qui tient un étendard à la main. Au bas, un tambour aux armes de France sur lequel se lit la signature : *Nattier pinxit* 1732. C'est un assez agréable tableau, mais sans qualités exceptionnelles.

Malgré cela, cette exposition parut une promesse heureuse et la poésie célébra l'avènement du nouveau venu. Dans ses vers sur les tableaux exposés à l'Académie royale de peinture, Gresset salue à la fois :

Vanloo, le fils de la gaieté,
. . . .
Et Nattier, l'élève des grâces
Et le peintre de la beauté;

créant ainsi dès 1737 un cliché qui a fait un joli chemin dans le monde du XVIIIe siècle.

Il ne restait plus à Nattier qu'à travailler pour la cour. Il aborda ce port désiré en prenant un chemin tournant, en peignant les maîtresses du roi ou du moins celles qui étaient en situation d'être élevées à ce grade. « Mme la duchesse de Mazarin, dit Palissot, d'accord avec Mme Tocqué, lui ayant amené en 1740 ses deux belles nièces Mmes de Châteauroux et de Flavacourt pour être peintes l'une sous la figure du *Point du Jour*, l'autre sous celle du *Silence*, il fit ces deux portraits qui furent montrés à la reine et qui eurent un grand succès [1]. » Le *Point du Jour* a été gravé par Malœuvre. MM. de Goncourt décrivent ainsi ce portrait. « Il représente la duchesse couchée sur

1. E. et J. de Goncourt, *La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs*. 1879, p. 372.

un nuage, des roses dans les cheveux, habillée en déesse mythologique, d'une courte chemisette très décolletée, avec un flottement de draperie sur ses jambes nues, et repoussant d'une main, une étoile au front, des pavots et la nuit. Derrière elle, un Amour se prépare à éteindre son flambeau pâlissant dans le jour naissant. »



Mme DE CHATEAUROUX, PERSONNIFIANT LA FORCE, PAR J.-M. NATTIER.

(Dessiné d'après la gravure de Baléchou.)

MM. de Goncourt ont retrouvé chez M. de Saint-Valry un autre portrait de Nattier d'après la duchesse de Châteauroux. C'est celui qui a été gravé par Masquelier en 1792. Les cheveux courts de la duchesse sont légèrement poudrés ; elle a de grands yeux très bruns, en amandes, et imperceptiblement relevés à la chinoise dans les coins ; le nez est fin, délicat, presque mutin ; sa bouche très petite et charnue avec un menton grassouillet un peu lourd. Très fardée, le rouge de ses joues fait paraître nacrées les blancheurs de sa gorge.

Elle est habillée d'un habit de satin blanc avec une bretelle en forme de cordon de carquois retenant l'étoffe à ses épaules. Ce portrait est un Nattier moins conventionnel que d'habitude et qui, dans la peinture esquissée de cette figure, serre la nature d'assez près et nous donne une représentation de la favorite, moins enjolivée, moins affinée que dans son portrait officiel, la *Force* (p. 272 et 273).

Quant au portrait de Mme de Flavacourt, en *Silence*, que MM. de Goncourt croyaient perdu, il est en Suède [1]. On connaît la phrase de MM. de Goncourt à qui il appartenait de le rechercher. « Mme de Flavacourt a été peinte dans un portrait de Nattier connu sous le nom du *Silence*. Ce tableau qui passait pour le chef-d'œuvre de Nattier est aujourd'hui perdu, et je doute même qu'il ait été gravé » (p. 420).

Quoi qu'il en soit, le *Point du jour* et le *Silence* furent admirés à Versailles, et la reine pensa à ses filles, qui, aux yeux d'une mère, paraissaient, elles aussi, dignes d'être célébrées. Elles le furent plusieurs fois, car dès cette époque, Nattier devient le peintre attitré de Mesdames, filles de Louis XV, dont il a multiplié les portraits sous tous les costumes et dans toutes les attitudes. Versailles en a quelques-uns, soit en originaux, soit en copies. La première qui apparaît dans l'œuvre de Nattier, c'est Mme Adélaïde en *Diane*, portrait exposé au Salon de 1745. Il la peignit de nouveau en 1756 dans un tableau qui est à Versailles. Après Adélaïde, vint le tour de sa sœur jumelle, Mme Henriette, qui est également à Versailles. Elle est assise dans un parc et porte un manteau fleurdelisé; tableau signé *Nattier pinxit* 1751. Nous croyons que c'est un des *Quatre Éléments* qui parurent au Salon de 1751 et qui, avec Mme Adélaïde, la duchesse de Parme et Mme Victoire, ornaient en dessus de portes le cabinet du Dauphin. Mme Henriette fut encore exposée au Salon de 1755, cette fois, jouant de la viole. Ce tableau est à Versailles. Enfin, nous n'avons pas à rechercher les portraits des filles de Louis XV qui étaient à Choisy et dont Palissot parle comme décorant la chambre du roi; on y voyait Adélaïde en *Diane* et Henriette en *Flore;* il paraît prouvé aujourd'hui que ces portraits ont péri. D'ailleurs il nous en reste assez pour nous embarrasser.

1. D'après Olof Grandberg, *Collections privées de la Suède*, Stockholm, 1886, p. 185, le portrait de Mme de Flavacourt ne serait pas perdu. Il ferait partie aujourd'hui de la collection Von Platen à Stockholm, avec une *duchesse de Châteauroux* et la princesse de *Rohan-Soubise*. Ces tableaux, ajoute l'auteur, furent achetés ou commandés par le comte de Tessin en 1739 et 1740.



Mme ADÉLAÏDE, FILLE DE LOUIS XV



MADAME HENRIETTE, PERSONNIFIANT LE FEU, PAR J.-M. NATTIER.

(D'après la gravure de J. Tardieu.)

Déterminer et étiqueter tous ceux qui nous restent, c'est déjà une entreprise colossale et nous nous refusons à en essayer le catalogue interminable.

Restait à peindre le roi. Il avait vu les portraits de ses filles, il en était enchanté. Peu après, dit Palissot, M. de Villeroy vint trouver Nattier et lui donner ordre d'aller à Versailles pour faire le portrait de Louis XV. Il le peignit en buste.

Pour la reine, qu'il ne faut pas oublier, car c'est un des chefs-d'œuvre de Nattier, elle aussi fit appeler l'artiste, et lui demanda son portrait à la condition qu'il la peindrait en négligé, car elle n'était pas femme à se déguiser en déesse. C'est l'œuvre qui a paru au Salon de 1748 et qu'on admire à Versailles. C'est un portrait intime et qui dit tout. Nattier a représenté Marie Leczinska en robe d'un rouge rompu garnie de fourrure. Elle est assise, le bras gauche appuyé sur une console où se trouvent la couronne, le sceptre royal et le livre des Évangiles. Dans le fond, des colonnes et une draperie verte. Nattier, oubliant sa mythologie et son symbolisme ordinaire, eut le courage de peindre la femme négligée de son mari, si occupée de ses devoirs de piété et de son jeu de cavagnole ; elle n'est pas flattée ; elle est peinte dans l'irrégularité de son visage, mais avec cet air de bonté et de résignation accoutumé. C'est le portrait qui a été gravé par Tardieu. La reine en fut satisfaite et en fit faire plusieurs copies. Dans notre jeunesse, nous en retrouvions une au château de Buzet (Lot-et-Garonne), chez M. de Beaumont. Cet exemplaire est celui qui avait été donné à Christophe de Beaumont, archevêque de Paris. D'après une tradition de la maison, cette copie, excellente d'ailleurs, passait pour l'œuvre d'un certain Prévost. C'est un nom à retenir, car nous ne sommes pas très bien informés sur les copistes de Nattier.

Il existe un autre portrait de Marie Leczinska, en buste, celui-là, c'est celui du grand Trianon.

Le portrait intime de la reine en négligé fait naître la pensée bien naturelle de rechercher quelle était la force de Nattier lorsque, reléguant ses allégories au magasin des accessoires, il faisait à la réalité la grâce de l'accepter et peignait en prose. Il prenait alors ses modèles dans sa famille et dans son entourage bourgeois, encore voyons-nous qu'il eut toujours quelque peine à renoncer au symbole et à représenter ses personnages dans une attitude terre à terre et ne posant pas pour la galerie. Au Salon de 1738, il expose encore son propre portrait sous les attributs de la peinture et celui de sa femme,

sous les attributs de la musique, car il avait une véritable rage pour les attributs, et difficilement il consentait à s'en passer. Nous avons du reste le regret de ne pas connaître ces deux portraits qui n'étaient peut-être que modérément allégoriques. Nattier prenait plaisir à peindre sa femme qu'il avait épousée par amour et qui allait lui être enlevée. Jal n'a pas retrouvé l'acte de décès de Mme Nattier. Palissot dit avec certitude qu'elle mourut en 1742, et cette date doit être approximativement exacte. Et puisque nous cherchons le portrait de Mme Nattier qu'on sait avoir été jolie, pourquoi ne la retrouverions-nous pas dans cette mystérieuse inconnue qu'on appelle la *Femme à l'œillet* et qui, l'idéal de la beauté sous Louis XV étant donné, est à sa manière une autre Joconde. Nous voulons parler de cette charmeuse qu'on se souvient avoir vue dans une exposition rétrospective qui eut lieu rue de Sèze en décembre 1883. Elle appartenait alors à un amateur de Paris.

C'est un des plus exquis chefs-d'œuvre du maître. La *Femme à l'œillet* est en buste et délicieusement modelée. Il y a de la morbidesse amoureuse dans cette peinture attendrie.

Malheureusement ces portraits sont rares et il ne semble pas que Nattier ait eu toujours un vif sentiment de l'individualité de ses modèles. Il est vrai que beaucoup de ses œuvres nous échappent et que les traits des personnages n'ont pas toujours été reconnus. Ainsi M. Rothan croyait posséder un portrait de Buffon par Nattier. Peinture agréable, mais un peu flottante, dans un goût d'adoucissement qui rendait fort douteuse la personnalité du grand naturaliste. Nous avons essayé d'obtenir que cette peinture fût débaptisée. Nos efforts sont restés vains et le portrait a été vendu sous le nom de Buffon. Ce n'est pas lui. Depuis la vente, cette pensée nous est venue que le personnage peut être l'amateur Bonnier de la Mosson, dans son cabinet, portrait exposé par Nattier au Salon de 1746. Cet amateur, dont la vente eut lieu en 1744, s'intéressait aux progrès de la science contemporaine ; il avait chez lui quantité de petites mécaniques, modèles ingénieux inventés par des savants préoccupés des applications industrielles ; il possédait aussi une collection de flacons contenant des liqueurs diverses ; naturellement Nattier l'a représenté dans le capharnaüm où reposait cette pharmacie d'alchimiste ; cette bibliothèque de drogues ne conviendrait pas à Buffon, et nous persistons à croire que le personnage a été mal nommé. Nattier connaissait d'ailleurs la maison : au Salon de 1742, il avait exposé le portrait de Mme Bonnier de la Mosson revenant de la chasse.

On aurait plaisir aussi à retrouver certains portraits que des circonstances diverses et leur mobilier ambiant devraient rendre



MADAME LOUISE, PAR J.-M. NATTIER.

(Musée de Versailles.)

reconnaissables, comme celui du comte d'Argenson, tenant le plan de Fontenoy, et celui de la comtesse d'Argenson qui, pour parler comme le livret académique, tient « une petite caniche » (Salon de 1750).

Nous ne connaissons pas non plus celui de Mme Dufour, nourrice du Dauphin (Salon de 1753), ni celui de Mlle Coraline (Salon de 1748),



MADAME SOPHIE, PAR J.-M. NATTIER.

(Musée de Versailles.)

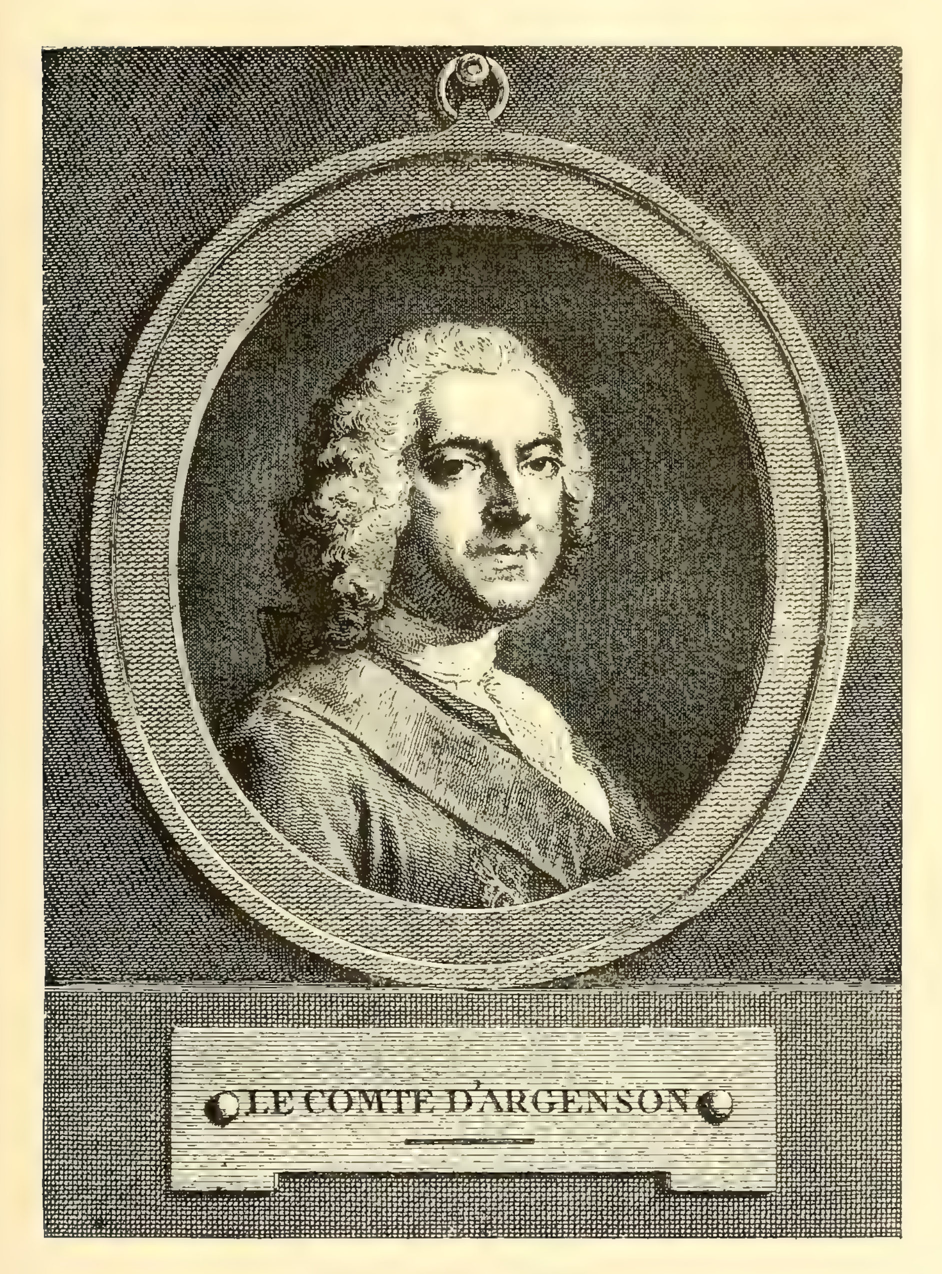
dont parle Saint-Yves, ni celui de Mlle Baletti (Salon de 1757), indications qui nous sont fournies par les catalogues des expositions, et qui prouvent que Nattier, grand liseur et intéressé aux choses de

l'esprit, a connu quelques-unes des princesses de la comédie italienne.

Les expositions et les ventes nous ont révélé un certain nombre de portraits de Nattier. Ainsi, à l'exposition organisée rue de Sèze en décembre 1883, nous avions la marquise du Châtelet tenant le livre de l'Institution physique qu'elle a composé (Salon de 1745) ; la marquise de la Ferté-Imbault tenant un masque, tableau signé et daté 1740; la marquise de Poyanne, Mme de Flesselles en nymphe des eaux. Les ventes n'ont pas été moins instructives. C'est à l'hôtel Drouot que nous avons vu Mme de Maison-Rouge en Vénus, attelant des pigeons à son char, un extraordinaire Nattier du Salon de 1757, invention un peu chimérique qui a pour théâtre le ciel, et qui, pour la gracilité des formes nues et les élégances des attaches, est une véritable révélation de l'idéal de la femme, telle que la comprenait le XVIIIe siècle. Enfin dans la collection de Mme Denain vendue chez M. Georges Petit en avril 1893, nous avons vu apparaître Mme de Sombreval, sous la figure d'Erato, accompagnée de son fils sous les traits de l'Amour. Peinture signée *Nattier pinxit* 1746. Ce portrait devait être celui qui a figuré au Salon de 1746 sous le titre vague : *Mme*** en Erato*. Il s'est vendu 40,700 francs. Tel était le prix des Nattier au printemps dernier. Ce portrait n'est pas perdu; on l'a vu dernièrement à l'Exposition de Marie-Antoinette et il appartient à M. Pierre Lebaudy.

Il faut avouer que le portrait tel que Nattier l'a entendu, souvent a une base un peu arbitraire. Il divinise trop ses modèles, il leur fait habiter des régions impossibles. Il est vrai qu'il avait été précédé par Raoux dans le culte du travestissement. Raoux n'avait-il pas représenté Mlle Prévost en bacchante, Mlle Journet en prêtresse de Diane, Mlle Quinault en Amphitrite, Sylvia en Thalie? Passe encore pour les comédiennes : elles sont déguisées tous les soirs. Mais Nattier a abusé de la mascarade. Le personnel de l'Olympe envahit ses tableaux. Il peint en Hébé Mlle de Rohan, la duchesse de Chartres, la duchesse de Chaulnes, et même Mme Desfourniel, toutes ces dames ayant pour compagnon l'aigle de Jupiter. Mme*** devient une Flore, la comtesse de Brac est représentée en Aurore, Mme Boudrey en Muse, car les promotions sont fréquentes même chez les bourgeoises les plus inoffensives; les nymphes des eaux sont innombrables avec leurs roseaux et l'urne penchante où s'appuie leur bras blanc, car Nattier n'est pas moins mythologique dans le bric-à-brac de ses accessoires. Nul plus que lui n'a fait une plus grande consommation d'aigles et de colombes.

Naturellement les gens de bon sens firent entendre quelques



(D'après la gravure de Le Vasseur.)

réclamations. Nous en trouvons l'écho très fidèle dans les mémoires ironiques dont Cochin se faisait l'éditeur et qu'il adressait au *Mercure*,

moqueries innocentes qui raillaient spirituellement les exagérations et les modes de son temps. Ces pamphlets où personne n'est nommé, et qui conservent une portée générale, ont été réunis dans le volume intitulé : *Recueil de quelques pièces concernant les arts* (1757). Dans son chapitre sur les portraits, il introduit un interlocuteur qui présente sur les ajustements des femmes des observations que ne réprouve pas la juste raison. « On en voit, dit-il, qui semblent contraires à la décence et où les dames sont presque nues, avec une simple chemise qui leur laisse la gorge, les bras et les cuisses à découvert. C'était apparemment les vêtemens qu'elles portoient en négligé dans leur appartement pendant l'été. A cet habillement, qui n'en est pas un, se joint une pièce d'étoffe de soie bleue, violette, ou d'autre couleur, qui ne sert à rien couvrir : elle passe par derrière la personne et revient sur une cuisse. Il est difficile d'imaginer comment cet ajustement ne tomboit pas à terre, n'étant attaché à rien, ou qu'il ne fût pas embarrassant à porter puisqu'il paroît contenir plusieurs aunes d'étoffe. Quelques-unes de ces dames se coiffoient avec des épis de blé ou autres ornemens à leur fantaisie, qu'elles mêloient de perles. Il paroît qu'elles prenoient plaisir à s'appuyer sur des pots de terre remplis d'eau qu'elles renversoient apparemment pour arroser leurs jardins ; ce qui donneroit lieu de croire qu'elles se plaisoient beaucoup à l'agriculture... et ce qui se confirme encore parce que, dans cet habillement, elles sont toujours représentées en pleine campagne. On a lieu de croire qu'un de leurs principaux amusemens étoit d'élever des oiseaux, même les plus difficiles à apprivoiser, tels que des aigles à qui elles donnoient du vin blanc dans des coupes d'or. On en voit qui nourrissoient des tourterelles, c'étoient apparemment des personnes mélancoliques. »

On devine la note qui prête aux développements. Nattier n'y est pas nommé, mais, sous une forme ironiquement courtoise, il est visiblement mis en cause soit par la draperie qui ne tient à rien, soit en raison des urnes penchées et des attitudes agricoles, soit en raison des Hébés dont il avait tant abusé et qui font boire des aigles dans des coupes d'or. Il comprit qu'on avait assez de la mythologie et que le temps était proche où il cesserait d'être l'élève des Grâces et le peintre de la beauté. Il avait d'ailleurs des tristesses. Il avait depuis longtemps perdu sa femme ; son fils, son plus cher espoir, lui avait été enlevé par une mort fatale, ses trois filles étaient mariées. Il ne lui manquait plus que la maladie : elle vint avec ses désespérances ; en 1762, dit Palissot, il fut atteint d'hydropisie ; octogénaire, il comprit



J. M. Nattier. — Héliog. Dujardin. — J. [illegible]

MARIE LECZINSKA

(Musée de Versailles)

qu'il ne guérirait point; il vendit son cabinet où il avait réuni quelques curiosités. Il ne lui restait plus que l'Académie, pauvre consolation pour un malade. Il avait été un académicien correct. Il était professeur depuis le 27 mai 1752; rendant service à la compagnie, plusieurs fois chargé du choix des ouvrages à exposer au Salon, il avait pris une large part aux délibérations qui précédèrent la décision en vertu de laquelle le sieur Picault fut invité à sauver un des tableaux du roi en transportant sur toile le *Saint-Michel* de Raphaël, car il passait pour connaisseur.

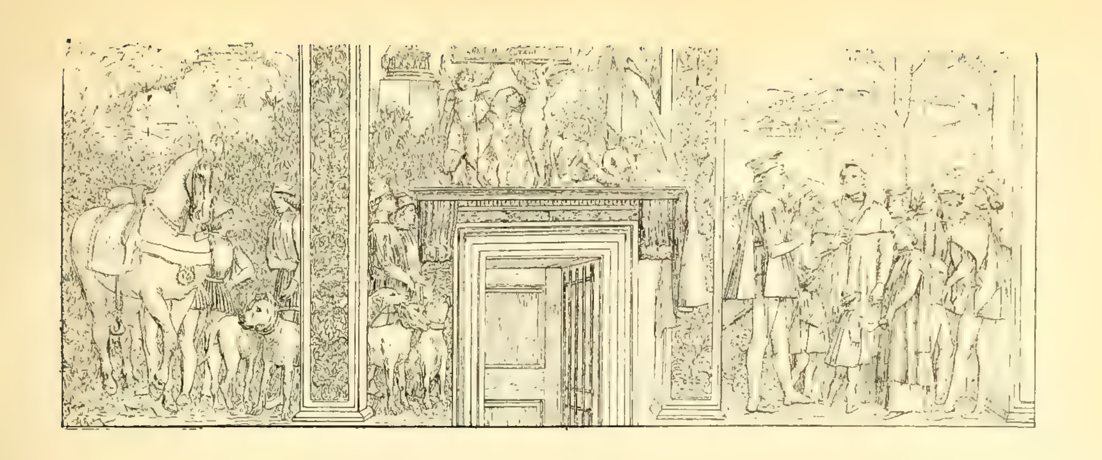
Les dernières années de Nattier furent marquées par bien des mélancolies : il exposait encore, mais, visiblement, il avait cessé de plaire. Le goût était profondément changé. On le vit bien au Salon de 1759, où il avait envoyé, avec plusieurs tableaux, une Vestale dont Diderot ne fut pas content. « Voici, dit-il, une *Vestale* de Nattier. Vous allez imaginer de la jeunesse, de l'innocence, de la candeur, des cheveux épars, une draperie à grands plis ramenée sur la tête et dérobant une partie du front, un peu de pâleur, car la pâleur sied bien à la piété ainsi qu'à la tendresse : rien de cela; mais à la place une coiffure de tête élégante, un ajustement recherché, toute l'afféterie d'une femme du monde à sa toilette, et des yeux pleins de volupté, pour ne rien dire de plus. » En 1761, c'est feu Madame Infante en habit de chasse, le tableau de Versailles daté 1760. Ici, Diderot n'y tient plus. « Le portrait de feu Madame Infante, écrit-il, est détestable. Cet homme-là n'a donc point d'ami qui lui dise la vérité? » En 1763, le dernier Salon auquel Nattier ait pris part, il s'agit du portrait du peintre avec sa famille. Diderot n'est pas calmé. « Cet homme, dit-il, a été autrefois très bon portraitiste, mais il n'est plus rien. Le portrait de sa famille est flou, c'est-à-dire faible et léché. Monsieur Nattier, vous ne connaissez pas les têtes de vos enfants; certainement elles ne sont pas comme cela. » Diderot, indifférent à l'art de vérifier les dates, n'avait pas pris garde qu'il était en présence d'un tableau ancien. En effet, — ce portrait de famille est à Versailles, — sur le clavecin autour duquel les musiciens sont réunis on lit le millésime 1730. C'était un souvenir d'un temps plus heureux et Nattier l'avait exposé à défaut d'une œuvre nouvelle.

Son état, d'ailleurs, ne lui permettait presque plus de travailler. Le 8 janvier 1763, l'Académie lui envoie une députation; le 26 novembre suivant, il se déclare empêché de remplir ses fonctions et il est suppléé par Pajou; le sculpteur lui rend le même service le 29 novembre 1765. Le mal augmentait; enfin, le 8 novembre 1766,

Nattier meurt, se souvenant à peine qu'il avait passé pour l'élève des Grâces et le peintre de la beauté. Il avait été un enchanteur très loué, très adoré; et il est vrai que, par la suavité caressante de son pinceau, il lui était arrivé en ses années heureuses d'obtenir les modelés les plus savoureux; mais il avait trop cherché le charme; éternelle leçon pour les portraitistes : la douceur de l'enveloppe ne doit pas estomper l'accent de la forme et la particularité vivante; il ne faut point que la morbidesse aboutisse à l'effacement.

PAUL MANTZ.





LES GONZAGUE

DANS LES FRESQUES DU MANTEGNA

AU

CASTELLO VECCHIO DE MANTOUE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

La composition peinte sur la seconde paroi de la *Sala dei Sposi* du Castello Vecchio de Mantoue, qui regarde le lac, représente un épisode de la vie de famille du même marquis de Mantoue et l'occupe tout entière. Au-dessus de l'entablement de la porte qui s'ouvre au centre de cette même paroi, sur un fond de paysage d'un aspect grandiose, semé de rochers qui surplombent et portent des châteaux-forts et des monuments d'un caractère antique, le Mantegna a déployé le cartel porté par des génies où se lit la dédicace de son œuvre à ses protecteurs.

Le marquis Louis III vient de descendre de cheval; éperonné, le couteau de chasse au côté, il s'avance au-devant de son fils le cardinal François, guidant les pas d'un petit enfant richement vêtu. A l'angle gauche, des valets d'écurie tiennent en mains son lourd destrier harnaché aux devises de la maison de Gonzague; et toute

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XII, p. 5.

une meute de mâtins tenus en laisse, interrompue par le chambranle, déborde de l'autre côté.

La scène se passe aux portes d'une ville idéale, Rome, la Rome restituée des Humanistes et de Biondo da Forli, cité imaginaire peuplée de monuments composites, bâtie sur les pentes d'une colline à laquelle on arrive par de grandes rampes, des lacets, des arcs, des ponts-levis jetés sur des précipices, ceinte de murailles fortifiées dont les tours se perdent dans la perspective. Çà et là s'élèvent les temples, le Colysée, la pyramide de Cestius, les statues monumentales; tout au sommet, un môle gigantesque, vague réminiscence du môle d'Adrien et du tombeau de Cécilia Métella, couronne la cime. Tout un monde s'agite autour de la cité, des personnages sillonnent les pentes qui y mènent, un grand arbre solitaire coupe en deux le paysage épique, et ménage la transition entre la cité et les premiers plans du tableau.

A première vue, et avant tout commentaire, il est impossible de ne pas voir là une allusion à la scène qui eut lieu le 22 août 1472, jour où le cardinal François fit son entrée dans Mantoue à son retour de Rome [1]. C'est la scène intime, mêlée de réel et de convention, puisque Mantegna donne pour horizon une Rome symbolique, à cet épisode qui s'est passé à la porte de Mantoue.

Le cardinal François, plus âgé que dans la première fresque, est au centre, faisant face au spectateur; la main droite tient un pli, l'autre garde avec affection la main d'un jeune homme revêtu de l'habit des protonotaires apostoliques, coiffé de la calotte blanche. Ce personnage, d'aspect débile et féminin, tient à son tour par la main un enfant à longs cheveux, frère sans doute de celui dont le marquis Louis guide les pas. Tout à fait à droite de la composition, faisant pendant au marquis, un personnage richement vêtu, à longs cheveux, coiffé d'une calotte et couvert d'un manteau court, ferme la composition. Entre les épaules de ces divers acteurs, on en voit d'autres encore, importants par la place qu'ils occupent, qui posent tous de profil.

Ici, les points de comparaison sont tout indiqués; Louis III est plus âgé que dans le premier tableau et s'identifie de lui-même par la fonction qu'il remplit; Frédéric Ier, l'héritier du trône, qui lui fait

1. Voir le poète *Carducci* dans sa préface à l'*Orphée* du Politien. Le *Stanze*. — l'*Orfeo illustrate dal Carducci*. Firenze, — 1863, p. 60.

pendant de l'autre côté, se dénonce par la confrontation avec la médaille de Talpa que nous lui opposons ; et cette identité ressort aussi de la présence de ses deux fils. Tout s'enchaîne bien ; Mantegna termine l'œuvre en 1474 et le cardinal François revient de Rome en 1472 ; nous sommes donc certainement en 1473. Des deux premiers enfants de Frédéric Ier, le futur marquis, l'un est né le 10 août 1466, l'autre en 1469. Celui qui se présente de profil, entre son grand-père



FRÉDÉRIC GONZAGUE, TROISIÈME MARQUIS DE MANTOUE (1440-1484.)

(Médaille de Talpa.)

Louis III et le cardinal, est l'aîné, il entre dans sa septième année. C'est Jean-François Gonzague, quatrième marquis de Mantoue, mari d'Isabelle d'Este, capitaine des Vénitiens, plus tard notre allié, qui essaiera, à Fornoue, de fermer la route au roi de France après la campagne du Napolitain. L'autre enfant, Sigismond, âgé de quatre ans, sera cardinal ; c'est le second prince de l'Église de la famille Gonzague. On voit que les âges concordent. Les autres personnages ne peuvent être que des familiers, artistes, courtisans ou secrétaires. Avant d'essayer de les identifier, observons le caractère apoplectique du cardinal François, qui mourra frappé d'apoplexie à trente-neuf ans, et

le singulier aspect de Louis le protonotaire, son air débile, son aspect tout féminin, sa poitrine bombée, et le voûtement de ses épaules qui rappelle l'infirmité de sa sœur Suzanne. Le simple profil du petit Jean-François, fils aîné de Frédéric, si marqué déjà en un âge si tendre, suggère aussi une réflexion. Rarement, à vingt-cinq ans de distance, l'image d'un enfant accusa davantage la physionomie de l'homme fait. Adouci par le Mantegna dans la figure agenouillée au pied de la *Madone de la Victoire* du Musée du Louvre, fidèle et frappant dans les nombreuses médailles des divers maîtres, enfin presque terrifiant de



JEAN-FRANÇOIS GONZAGUE, QUATRIÈME MARQUIS DE MANTOUE (1466-1519.)

(Médaille de Melioli.)

laideur dans le prodigieux buste anonyme en terre cuite du Musée de Mantoue : partout nous retrouverons le caractère des traits de celui qu'on appelle en Italie le « Vainqueur du Taro » ; de sorte que de toutes les personnalités à identifier, c'est celle de cet enfant de six à sept ans dont on doutera certainement le moins, si on la compare aux représentations du quatrième marquis de Mantoue faites un quart de siècle plus tard.

Cette première partie de notre tâche était la plus facile ; l'identité, en dehors des monuments qui viennent à l'appui, était indiquée par l'action et le rang hiérarchique des personnages ; mais trois autres acteurs figurent encore entre le cardinal et Frédéric Gonzague ; l'un, richement vêtu d'une étoffe de brocard d'or ornée sur la manche d'un vase de fleurs, comme dans certains portraits de Pisanello et de

Pietro della Francesca ; les deux autres, à sa droite et à sa gauche, regardant vers des côtés opposés; tous deux d'une physionomie austère et d'une tenue modeste. Dans la fresque qui représentait la famille, nous avions pour base la généalogie des Gonzague; ici, à moins de reconnaître les traits d'une personnalité connue par des portraits peints ou gravés, ou par les médailles, nous devrons d'abord écouter les historiens, recueillir la tradition et la discuter. Cependant, sans donner des preuves surabondantes à l'appui de notre assertion, nous pouvons déjà écrire le nom du Mantegna sous la figure coiffée d'un béret, au côté droit; c'est bien là l'image du peintre, qui n'a pas encore laissé croître ses cheveux comme il le fera dans sa vieillesse, mais telle cependant qu'on la retrouve dans le bronze d'Andrea di Cavalli encastré dans le mur de la chapelle de San Andréa de Mantoue. Mantegna occupe ici la place la plus humble, celle que les peintres de fresques ou de grandes compositions s'accordent souvent à eux-mêmes. La tradition, d'ailleurs, désigne le maître padouan comme figurant dans le groupe « *vêtu à l'espagnole* [1] »; elle veut aussi que nous cherchions autour de François Gonzague, Léon Battista Alberti, Pico (c'est-à-dire Jean Pic de la Mirandole) et le Politien [2].

La première condition pour que la tradition dise vrai, c'est de trouver une concordance parfaite entre les dates d'abord, puis avec l'âge des figures, leur caractère, et aussi les conditions de la vie de chacun de ces personnages. Léon Battista Alberti, qui a dédié son livre sur la Peinture au père de Louis Gonzague, fut très cher à son fils dont il fut l'architecte et réalisa les deux grandes conceptions : la construction du temple de San-Andrea et celle de Saint-Sébastien de Mantoue. L'artiste entretenait une correspondance avec le prince, il lui demanda même de choisir pour lui de « *bons* » terrains autour de Mantoue afin d'y établir un jour sa demeure. Le grand architecte fait donc certainement partie du cortège de lettrés et d'artistes de Louis III; ou tout au moins peut-il y figurer lorsqu'il s'agit de sym-

1. Nella sala dipinta di Troia (Corte Vecchia) non vè ritratto alcuno del vecchio Mantegna, bensi trovasi questo nella camera del *castello dove egli dipinse se stesso vestito alla Spagnola* tra i cortigiani di Ludovico secundo Gonzaga, *che va incontro al Cardinale* suo figlio. — *Memorie istoriche di Antonio Allegri.* — Vol. II, pag. 2. — Parma, 1818.

2. Nelle altre figure si vedono *il Mantegna stesso, il Poliziano, Leon Battista Alberti* e altri membri della famiglia Pico della Mirandola. — *Mantova nei suoi monumenti.* — Giovanni Battista Intra. — Mantova, tip. Mondovi.

boliser son temps. Un autre point de contact prouve l'intimité étroite et rendrait fort probable la présence de l'Alberti à la gauche du cardinal François ; à la mort de Pie II, Paul II, son successeur, licencia par un décret violent le corps des abréviateurs apostoliques, dont faisait partie l'architecte de San-Andrea, docteur en droit canonique, le plus docte peut-être de la curie romaine. Révoquer l'Alberti, c'était lui enlever son plus beau privilège, car il tenait une large place dans le collège ; le cardinal Gonzague prit la plume, et supplia le Pape, qui le tenait en haute estime, de rendre son emploi à son protégé. Ces relations successives avec François le premier marquis, puis avec Louis III le second, enfin les longs séjours de l'Alberti à Rome avec le jeune cardinal qui prend aussi chaudement sa défense, donnent une base à la tradition. Cependant, nous le répétons, l'âge ne concorde pas, l'élégant personnage à longs cheveux, vêtu de riche brocard, qui fait face à l'héritier du marquisat, n'a pas encore atteint la quarantaine, tandis que l'Alberti, en 1472, est dans sa soixante-septième année; et si on rapproche de ce profil les deux plaquettes connues, l'une portant le nom de l'Alberti, dans la collection Dreyfus, et l'autre au musée du Louvre, enfin si on examine la médaille connue de Matteo da Pasti, qui nous donne aussi le type et le caractère exacts du maître : on repoussera toute identification possible, — et cela d'autant plus que l'Alberti meurt à Rome en avril 1472. Cette dernière circonstance dispenserait d'insister davantage; mais les traditions ont la vie dure. Ceux qui savent qui était l'Alberti, ce Caton « nouveau Socrate, exemple à tous ceux qui l'entouraient par l'austérité de ses mœurs », ne pourront jamais reconnaître là le *prêtre*. Il est évident pour nous que l'Alberti, qui a le sommet de la tête rasé dans le beau bronze qu'on lui attribue à lui-même, a dû toujours porter, sinon l'habit des abréviateurs apostoliques, au moins le costume ecclésiastique, et non pas ces vêtements somptueux[1].

La présence du *Politien* dans le cortège est probable; il a écrit l'*Orphée* en trois jours sur la prière du cardinal Gonzague à l'occasion même de son entrée à Mantoue, et il serait vraiment à sa place à ses côtés dans la fresque. On objectera qu'en 1472 Ange Politien

1. Sans parler des beaux travaux allemands sur la Doctrine, et surtout de ceux de Janischek et autres érudits, l'ouvrage de *M. Mancini* intitulé *Léon Battista Alberti — Florence*, 1882 — nous semble le plus complet au point de vue biographique.



LE CARDINAL FRANÇOIS GONZAGUE A SON RETOUR DE ROME, PAR LE MANTEGNA.

(Fresque dans la Sala dei Sposi au Castello Vecchio de Mantoue.)

n'avait que dix-huit ans, mais sa précocité fut extraordinaire puisqu'il n'avait que treize ans lorsqu'il lut à Laurent le Magnifique les Épigrammes latines qui commencèrent sa réputation. Nous ne voyons ici, autour de Gonzague, qu'un seul personnage auquel on puisse appliquer l'âge du Politien : c'est celui qui se présente de profil entre le marquis Louis III et le cardinal lui-même ; et la confrontation avec les médailles et les portraits que nous connaissons du Politien, encore qu'il y soit représenté beaucoup plus âgé que dans la fresque, ne rend pas cette conjecture inadmissible.

Quant à *Pico*, c'est-à-dire Giovanni Pico della Mirandola, philosophe et poète, comte de Concordia, qui avait abandonné tous ses droits à la principauté pour vivre dans l'Académie platonicienne des *Orti Rucellaï*, près de Laurent le Magnifique, et dans l'intimité constante du Politien et des brillants élèves de Marsile Ficin, comment serait-il là, puisque, né en 1463 (et la fresque fut peinte en 1472 ou 1473 au plus tard), il n'a pas encore atteint sa dixième année? Il n'est pas interdit de faire des conjectures; et peut-être celle qui consisterait à voir dans le personnage à cheveux longs et richement vêtu, un seigneur de Concordia, de la famille de la Mirandole, si étroitement unie aux Gonzague, serait-elle plausible, à cause de la présence assidue d'un membre de cette famille à la cour des marquis de Mantoue.

Mais on voit que les personnalités désignées par la tradition s'évanouissent comme des ombres à la lumière de la critique. Quelle sera encore derrière le cardinal, cette figure si caractérisée qu'on croit avoir rencontrée à Santa-Maria Novella chez le Ghirlandaio, ou aux plafonds de Vasari au Palazzo Vecchio? C'est certainement celle d'un humaniste, ou de quelque ecclésiastique, si on en juge par le costume ; peut-être aussi est-ce un secrétaire du prince de l'Église, primicier de San Andrea, dont chaque parole doit être enregistrée. Nous y verrions à première vue le *Platina*, c'est-à-dire *Bartolommeo Sacchi*, né en 1421, mort en 1481. Quatre ans avant le jour où il pourrait comparaitre ici derrière le cardinal, Platina, abréviateur apostolique comme l'Alberti, qui soupait chez Gonzague en son palais de Rome, fut arrêté dans la propre chambre à coucher du cardinal et traduit devant Paul II pour avoir protesté contre le Bref de dissolution du Collège des abréviateurs. Il subit la torture, et ne fut sauvé d'une longue incarcération que par l'intervention de son protecteur. Platina était né à Piadena, dans le territoire de Crémone; il avait fait ses études à Mantoue; le cardinal François, qui avait vingt ans

de moins que lui, se l'attacha et l'emmena à Rome, où, l'ayant présenté au Pape, il le fit admettre au Collège des abréviateurs. On sait le reste, Platina, reconnaissant, écrivit une histoire de Mantoue très partiale pour les Gonzague, et c'est justement au cardinal François qu'il l'a dédiée.

Au temps de Vasari, il existait une médaille du Platina due à Vellano de Padoue; elle est citée dans les *Médailleurs italiens* de M. A. Armand; mais, comme elle ne figure dans aucune collection, nous en sommes réduit, pour confirmer notre conjecture (qui reste à l'état tel quoique basée sur des circonstances historiques), à rapprocher la tête de la fresque de Mantegna de celle de la fresque du Vatican due à Melozzo da Forli : *Sixte IV conférant à Platina les fonctions de Préfet de la Vaticane* [1].

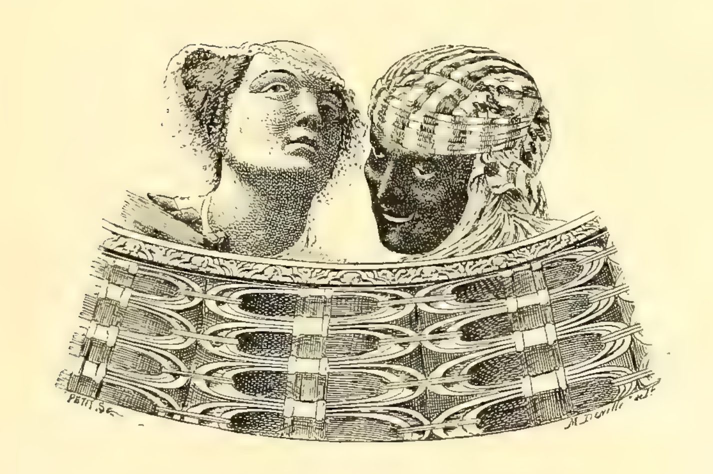
Avant de terminer cette étude, il nous faut rompre encore avec une tradition mal fondée, mais qui se tient debout et que d'ailleurs personne n'a tenté de détruire. Il est plus qu'évident que le Mantegna avait résolu de développer d'autres scènes de la vie de Louis Gonzague sur les parois de la *Sala Dipinta*. — Ce dernier nom est celui sous lequel les princes et l'artiste lui-même désignent toujours la *Sala dei Sposi* dans leur correspondance. Mais, malgré l'inscription qui constate l'achèvement de l'œuvre en l'année 1474, il est certain pour nous que les deux autres faces de la salle, divisées comme les deux premières en trois arcs destinés à servir de cadres aux compositions, n'en ont jamais reçu. Afin de ne point blesser les yeux par des espaces vides, le Mantegna, qui sur chacune des scènes qu'il a peintes a relevé une série de riches courtines formant rideaux de théâtre, a remplacé ici les compositions absentes par un fond d'arabesques d'un beau caractère oriental dont le motif se reproduit sans fin, comme celui d'une tenture. Ces parties de la salle, qui sont à contre-jour, cachées pendant plus d'un siècle par des armoires contenant des papiers administratifs, et abandonnées comme les autres pendant l'occupation, avaient assez souffert pour qu'on ait créé la légende de la destruction totale de compositions que personne n'a jamais décrites ni même mentionnées. Un examen attentif de l'état actuel, des expériences techniques faites sur les ciments de la muraille, le témoignage des inspecteurs des monuments

1. La fresque est reproduite en lithochromie dans le grand ouvrage de l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, de M. E. Müntz.

historiques, celui des architectes et des restaurateurs eux-mêmes qui ont connu l'état actuel il y a quarante ans, ont confirmé le soupçon qu'avait fait naître en nous le consciencieux examen de ces parois. Ce n'est point sans doute le Mantegna lui-même qui a exécuté ce travail de décoration murale, il est le fait des élèves du maître armés d'un poncif; mais le dessin dénonce sûrement le goût suprême du Mantegna, et toute flétrie que soit aujourd'hui cette tenture, elle est encore assez conservée dans ses parties supérieures, pour qu'on juge le motif comme étant en parfaite harmonie avec celui des courtines qui se relèvent sur les compositions des surfaces achevées. Les documents d'archives relatifs à la *Sala Dipinta* donnent d'ailleurs des preuves incontestables à l'appui de la continuation des travaux après 1472. En 1484, malgré la déclaration de la dédicace, Mantegna travaille encore au Castello Vecchio; en 1506, le 20 octobre (c'est-à-dire l'année même de la mort de l'artiste), Francesco son fils, sur l'ordre de Gian Francesco quatrième marquis de Mantoue, met de nouveau la main à la décoration; il est donc plus que probable qu'entre 1474 et 1485 les aides du Mantegna ont exécuté les fonds destinés à remplir les vides des arcs de la paroi du Castello Vecchio. Nous savons de plus qu'en dehors de la belle conception architecturale qui sert de cadre aux compositions et des compositions elles-mêmes, qui sont de la main du Maître lui-même, les deux fils de l'artiste, Louis et François, à l'exclusion du troisième, Bernardino, qui était trop jeune, ont joué un rôle dans l'exécution de la partie ornementale. Le voyage d'Andrea à Rome en 1488 sur la sollicitation du pape Innocent VIII qui lui demande des peintures pour le Vatican; puis la mort de Louis Gonzague, et celle de son fils Frédéric Ier qui ne règne que six ans; enfin, plus que toute autre circonstance, l'abandon complet du Castello Vecchio par Jean-François Gonzague, quatrième marquis, époux d'Isabelle d'Este, qui va se construire un petit palais privé à la *Pusterla*, palais où il vit et où il mourra, et pour lequel il a demandé au Mantegna, comme principal ornement, la série des neuf panneaux fameux, *Les triomphes de César*, — expliquent suffisamment que le vieux peintre de Louis Gonzague n'ait point achevé le Castello Vecchio. Chaque prince ayant souci de laisser sa propre trace dans une construction nouvelle, les successeurs de Louis III et de Frédéric Ier vont élever *La Reggia*, rattacher le Castello Vecchio au vieux palais des Bonacolsi; et le premier duc Frédéric II continuera l'œuvre avec les « Appartements de Troie. » Le temps du grand Padouan est passé; depuis 1506 Andrea Mantegna repose à San-Andrea.

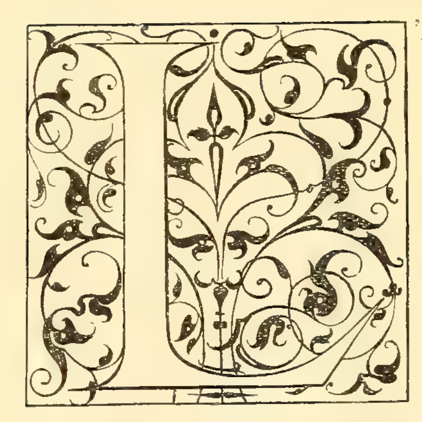
Quoi qu'il en soit de ces assertions, toutes appuyées sur les monuments contemporains ou sur les documents de première main, nous nous gardons cependant de toute affirmation hautaine ; la *Sala Dipinta* du *Castello Vecchio* reste une œuvre d'ensemble imposante; elle montre Mantegna sous son double caractère de peintre et de décorateur ; et ces scènes historiques, d'une réalité puissante, nous ouvrent des horizons sur la vie des Gonzague ; et il faut les considérer encore comme un document iconographique de premier ordre. Quant à l'invention elle-même, elle est grandiose; elle devait être féconde, car les décorateurs pompeux du XVIe et du XVIIIe siècle sont venus s'inspirer à Mantoue dans la *Sala dei Sposi.*

CHARLES YRIARTE.



VOYAGES ET VOYAGEURS

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



L'ANNÉE même où Lippomano, son ambassade terminée, rentrait à Venise, Montaigne traversait la France, la Suisse, l'Allemagne et l'Italie (juin 1580 à novembre 1581), s'arrêtant aux stations thermales les plus renommées, pour en essayer contre la goutte qui le faisait cruellement souffrir. Le journal de son voyage[2], rédigé en partie par lui-même, en partie par un secrétaire, est un recueil de notes journalières et rapides, écrites pour lui seul et sa famille, où les détails médicaux se mêlent à une foule de menus renseignements sur les mœurs et les coutumes locales.

Montaigne est le voyageur par excellence : il aime « le remuement et le changement », le voyage pour le voyage. S'il avait le choix, il préfèrerait « passer sa vie le cul en selle » à visiter les quatre coins du monde.

Je me tiens à cheval, sans démonter; tout choliqueux que je suis, et sans m'ennuyer, huit et dix heures. Nulle saison m'est ennemie, que le chaud aspre d'un soleil poignant. J'aime les pluies et les crottes comme les canes... S'il

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XI, p. 299 et 490.

2. De Querlon, 1774.

fait laid à droite, je prends à gauche Si je me trouve mal propre à monter à cheval, je m'arrête. Ai-je laissé quelque chose à voir derrière moi, j'y retourne, c'est toujours mon chemin. Je ne trace aucune ligne certaine, ni droite, ni courbe... La diversité des façons d'une nation ne me touche que par le plaisir de la variété. Chaque usage a sa raison. Soient des assiettes d'étain, de bois, de terre; bouilli ou rôti; beurre ou huile, de noix ou d'olive; chaud ou froid, tout m'est un.

Cette belle indifférence est-elle sincère ? J'en doute ; en tout cas Montaigne se réserve le bénéfice d'inventaire, et, s'il vit à la mode de chaque pays, c'est à la condition de n'en prendre que ce qui lui plaît et de laisser le reste. Le philosophe n'est pas à l'abri des petites exigences humaines, et tient à son confort comme tout le monde. « Je me passerois malaisément, dit-il, de me laver à l'issue de table et à mon lever ; et de ciel et de rideaux à mon lit, comme de choses bien nécessaires. Je disnerois sans nappe; mais, à l'allemande, sans serviette blanche, très incommodément..... Je me laisse aller à certaines formes de verres et ne bois pas volontiers en verre commun, non plus d'une main commune. Tout métal m'y déplait. » En voyage, ce qui le préoccupe, après la qualité des eaux minérales et l'effet qu'elles lui produisent, c'est la chambre d'hôtellerie, le lit et la table. A Châlons-sur-Marne, il n'oublie pas de signaler le « beau logis *à la Couronne* ; on sert en vaisselle d'argent, et la plupart des lits et couvertes sont de soie ». A Bâle, comme dans toute l'Allemagne, « il n'y a jamais de rideaux aux lits, et toujours trois ou quatre lits tous joignant l'un l'autre en une chambre. Bienheureux qui peut avoir un linceul (drap) blanc. Les lits sont élevés si haut que communément on y monte par degrés, et, quasi partout, des petits lits au-dessous des grands ». A Augsbourg, « il ne se trouve guères de tables aux chambres, si ce n'est celles qu'ils attachent au pied de chaque lit, qui pendent là à tout (avec) des gonds, et se haussent et baissent comme on veut ». En Italie, Montaigne regrette les couvre-pieds allemands « de duvet fort délicat enfermé dans la futaine bien blanche..... Les logis sont de beaucoup pires (qu'en Allemagne). Nulles salles ; les fenêtres grandes et toutes ouvertes, sauf un grand contrevent de bois qui vous chasse le jour, si vous en voulez chasser le soleil ou le vent ». A Rovigo, « pour les lits, on est fort espargnant de linceuls blancs ; et qui iroit seul, ou à petit train, n'en auroit point ». A Florence, il est obligé de faire « mettre des matelas et des draps sur une table, faute de pouvoir trouver un logement commode, et pour éviter les punaises dont les lits sont fort infectés ». Rome est à peu près la seule ville où il se trouve « bien accommodé de très

belles chambres, salle, garde-manger, écurie, cuisine, à vingt escus par mois ; sur quoi l'hôte fournit de cuisinier et de feu à la cuisine. Les logis y sont communément meublés un peu mieux qu'à Paris, d'autant qu'ils ont grand'foison de cuir doré, de quoi les logis qui sont de quelque prix sont tapissés ».

Partout, sauf en France et en Italie, le chauffage se fait au moyen de poêles ; on appelait ainsi l'appareil lui-même, aussi bien que les pièces, — chambres à coucher ou salles communes, — qu'il était destiné à chauffer.

Nous nous appliquâmes incontinent à la chaleur de leurs poêles, et est nul des nôtres qui s'en offensât. Car depuis qu'on a avalé une certaine odeur d'air qui vous frappe en entrant, le demeurant c'est une chaleur douce et égale. M. de Montaigne qui couchait dans un poêle (dans une chambre à poêle), s'en louait fort, et de sentir toute la nuit une tiédeur d'air plaisante et modérée. Au moins on ne s'y brûle ni le visage, ni les bottes, et est-on quitte des fumées de France. Aussi, là où nous prenons nos robes de chambre chaudes et fourrées, entrant au logis, eux au rebours se mettent en pourpoint, et se tiennent la tête découverte au poêle, et s'habillent chaudement pour se remettre à l'air [1].

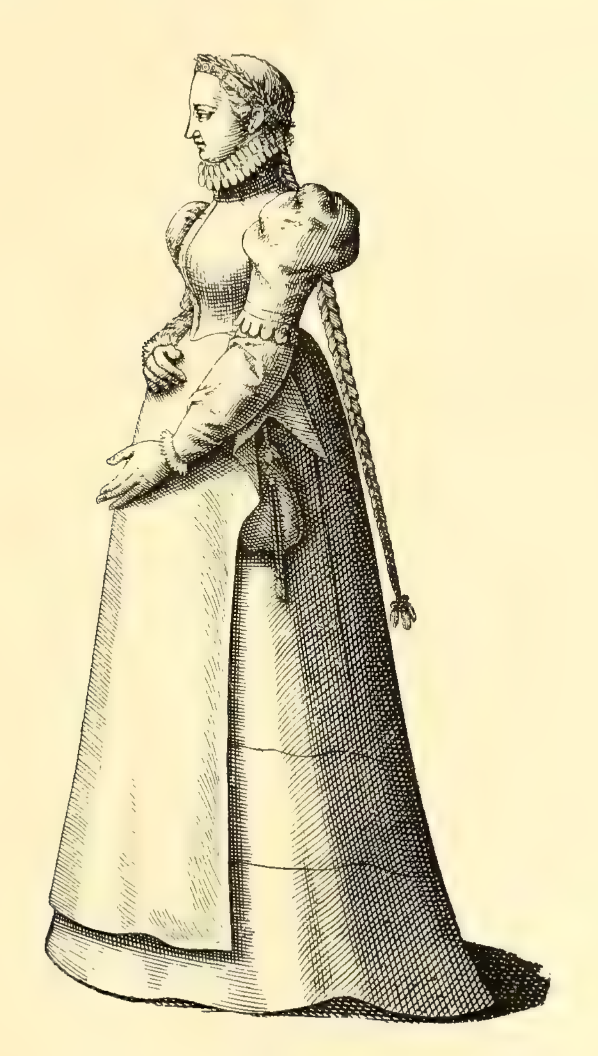
Plombières est la première étape balnéaire de Montaigne. Il entre en Suisse par Bâle et note que la plupart des maisons sont « richement vitrées, peintes par le dehors et chargées de devises qui rendent un très plaisant prospect ». Une des plus curieuses était celle

1. Montaigne revient sur la question des poêles et des cheminées dans ses *Essais* (III, 338). « Les Français se servent de cheminées et non de poêles, dit Zinzerling, usage qui semble étrange à ceux qui sont accoutumés à la vapeur des poêles, bien qu'il soit plus avantageux à la santé. En effet, cette vapeur charge la tête, et ceux qui viennent de se chauffer à un poêle ont les pores ouverts et sentent le frisson quand ils sortent à l'air froid. Pour moi, la demi-chaleur d'une cheminée me semblait peu agréable en commençant, et deux ans plus tard, me trouvant à Lyon, la chaleur d'un poêle m'était intolérable au delà de toute expression » (*Itinenarium*, préface).

Le poêle régnait en Allemagne. Du Bellay chante les « poêles bigarrez » de la Suisse; Coryat rencontre un poêle à Padoue. A Trente, chez le cardinal Clesius, Montaigne admire un de ces appareils « de terre brunie en airain, faict à plusieurs grands personnages qui reçoivent le feu dans tous leurs membres, et un ou deux d'iceux, près d'un mur, rendent l'eau qui vient de la fontaine de la cour. C'est une belle pièce ». (*Voyage*, p. 13.)

Ces poêles étaient composés de carreaux de faïence émaillée de couleurs. Un poêle de petit modèle figurait récemment à la vente d'Yvon; d'autres échantillons de forme monumentale se trouvent encore dans plusieurs musées d'Allemagne et au Rathaus d'Augsbourg.

de notre ami Félix Platter, que nous avons rencontré naguères à Montpellier lorsqu'il étudiait la médecine. Platter avait fait du chemin, il était alors le premier médecin de Bâle, et Montaigne toujours



FILLE DE SOUABE.

(D'après le recueil de J.-J. Boissard, 1581.)

curieux d'*interviewer* les personnes de marque, ne manqua pas de lui rendre visite. « Nous vîmes de singulier la maison d'un médecin nommé Félix Platerus, la plus peinte et enrichie de mignardises à la française qu'il est possible de voir; laquelle le dit médecin a bâtie fort grande, ample et somptueuse..... Le dit médecin vint

souper avec M. de Montaigne, le lendemain qu'il fust arrivé. »

Aux bains de Bade, « il y avoit grand'compaignie et bien cent septante lits, dix-sept poëles et onze cuisines » dans une seule hotellerie. « On y arrête ordinairement cinq ou six semaines, et quasi tout le long de l'été ils sont fréquentés. Qui aura à conduire des dames qui se veuillent baigner avec respect et délicatesse, il les peut mener là. Car elles sont aussi seules au bain qui semble un très riche cabinet clair, vitré, tout autour revêtu de lambris peints, et plancheyé très proprement ; atout (avec) des sièges et des petites tables pour lire ou jouer, si l'on veut, étant au bain ». Nous aurons à rapprocher tout à l'heure cette description de celle donnée par un voyageur anglais.

A Bade, Montaigne rencontre un gentilhomme suisse qui voyageait avec son fils et sa fille, celle-ci « grande et belle, sur un cheval, avec une housse de drap et planchette à la françoise, une malle en croupe, et un porte-bonnet à l'arçon, sans aucune femme avec elle...

Les vestemens ordinaires des femmes (suisses) me semblent aussi propres (bienséants), que les nostres, mesme l'accoustrement de teste qui est un bonnet ayant un rebras (bord) par derrière et, par devant, sur le front, un petit avancement. Cela est enrichi tout autour de flocs de soye ou de bords de fourrures. Le poil (cheveu) naturel leur pend par derrière tout cordonné. Les plus jeunes, au lieu de bonnets, portent des guirlandes seulement sur la teste.

En passant à Augsbourg, Montaigne assiste aux fêtes données pour un mariage. On ne dansait que les *Allemandes* :

Ils les rompent à chaque bout de champ, et ramènent seoir les dames qui sont assises en des bancs qui sont par les côtés de la salle, à deux rangs, couverts de drap rouge ; eux ne se mêlent pas à elles. Après avoir fait une petite pause, ils les vont reprendre : ils baisent leurs mains, les dames les reçoivent sans baiser les leurs, et puis (les cavaliers) leur mettent la main sous l'aisselle, les embrassent et joignent les joues par le côté ; et les dames leur mettent la main droite sur l'épaule.

Sauf l'article des baisers, l'*allemande* du XVI[e] siècle ne paraît pas très éloignée de notre valse moderne.

Montaigne ne fait que traverser la Bavière et le Tyrol, et pénètre en Italie par le Trentin. Venise, qu'il avait *une faim extrême de voir*, lui causa quelque déception : « Il n'y trouva pas cette fameuse beauté qu'on attribue aux dames de Venise, et si (cependant) vit les plus nobles de celles qui en font trafic. » A Florence,

Il fut au dîner du Grand Duc (François de Médicis). Sa femme (Bianca Capello) étoit assise au lieu d'honneur. Elle est belle à l'opinion italienne, un visage agréable et impérieux, le corsage gros. On porte à boire à ce duc et à sa femme dans un bassin, où il y a un verre plein de vin découvert, et une bouteille de verre pleine d'eau. Ils prennent le verre de vin et en versent dans le bassin autant qu'il leur semble, et puis le remplissent d'eau eux-mêmes, et rasseoient le verre dans le bassin que leur tient l'échanson. Il mettoit assez d'eau, elle quasi point. Le vice des Allemands de se servir de verres grands outre mesure est ici au rebours de les avoir extraordinairement petits.

Le 30 novembre 1580, arrivée à Rome. Montaigne y séjourne cinq mois, reçu par le Pape, visitant à pied ou à cheval les églises, les monuments antiques et modernes, la Bibliothèque Vaticane, les jardins et les palais.

Le plus commun exercice des Romains, c'est de se promener par les rues sans savoir où s'arrêter. A dire vrai, le plus grand fruit qui s'en retire, c'est de voir les dames aux fenêtres, et notamment les courtisanes qui se montrent à leurs jalousies avec un art si traîtresse que je me suis souvent esmerveillé comme elles picquent ainsy nostre vue [1]. Et souvent, estant descendu de cheval sur le champ et obtenu d'estre ouvert (que l'on m'ouvrît), j'admirois cela de combien elles se monstroient plus belles qu'elles n'estoient... Chacun est là à faire des bonnetades (salut du bonnet) et inclinations profondes, et à recevoir quelque œillade en passant.

Les dames de qualité se mettent aussi aux fenêtres de leur palais, « mais d'autre façon et contenance bien aisée à discerner ». Pour mieux les voir, on monte à cheval ou en coche ; quelques-uns même, « pour avoir plus de vue contrement (par en haut), ont le dessus (le plafond) du coche entr'ouvert à clairevoie ».

Les Romaines ne portent pas le masque et « se montrent tout à descouvert. Elles ont l'endroit de la ceinture trop lâche, et le portent comme nos femmes enceintes. Leur contenance a plus de majesté, de mollesse et de douceur, il n'y a nulle comparaison de la richesse de leurs vestemans aux nostres ; tout est plein de perles et de pierreries. »

De Rome, Montaigne se rend à Lorette et consacre dans la *Santa Casa* un ex-voto « où il y a quatre figures d'argent, celle de N. D., la sienne, celle de sa femme et celle de sa fille. » Il visite Florence,

1. Se pourmener en housse, aller voir d'huis en huis
La Marthe ou la Victoire...
Voilà, mes compagnons, les passe-temps de Rome.
J. DU BELLAY.

va faire une première saison aux Bagni Della Villa, retourne à Florence, aux Bagni, puis à Rome où il passe une quinzaine, et reprend enfin le chemin de la France par Turin et le Mont-Cenis.

V

Thomas Platter, né en 1574 d'un second mariage, avait 38 ans de moins que Félix. Comme son frère, Thomas partit de Bâle pour étudier la médecine à Montpellier; comme lui, il a laissé un journal. Mais, entre le voyage de l'un et celui de l'autre, trente années de guerres civiles et religieuses ont passé ; une société nouvelle est sortie de terre, la société moderne. Félix est le fils de la Renaissance disparue dans la tempête ; Thomas, l'homme de la génération nouvelle. Autant le premier est candide, bon enfant, écrivant sa vie au jour le jour, ingénuement, comme il parle et comme il pense, autant l'autre est froid, compassé, méthodique, avec son journal tiré au cordeau, divisé en chapitres et saupoudré de l'érudition banale à la mode. L'un raconte ses souvenirs intimes pour lui et les siens ; l'autre fait un livre pour le public.

Son récit, venant après celui de son frère que nous avons analysé, ne nous apprendrait rien de bien nouveau, et nous le citons seulement pour mémoire.

Robert Dallington, secrétaire de l'ambassade d'Angleterre en France sous Henri IV, est l'auteur d'un livre intitulé *A Method for travel shewed by talking the view of Fraunce as it stood in the year* 1598, imprimé à Londres chez Thomas Creede ; une seconde édition porte le titre de *The View of Fraunce*, Londres, 1604. Elle a été récemment traduite en français (Versailles, 1892). Le livre est dédié au lord Secrétaire Ambassadeur d'Angleterre.

Dallington ne nous aime guère. A l'entendre, le Français est « impudent, malpropre, hâbleur, bavard, menteur, familier, sautant comme un singe sur l'épaule du premier venu ». L'auteur développe gravement chacun de ces points, donne des exemples à l'appui, et, comme de raison, oppose à chaque défaut français une vertu correspondante chez ses compatriotes. La France est d'ailleurs un beau pays, il veut bien en convenir; mais nos femmes sont moins fidèles qu'en Angleterre, nos ménages moins assortis, notre table moins abondante et moins bien fournie, notre paysan moins heureux, nos maisons moins commodes ; les boutiques parisiennes, comparées à celles de Londres,

semblent des échoppes de colporteurs. En somme, dit-il avec son britannisme imperturbable, «,imaginez la nation angaise implantée en France, et vous aurez l'heureuse république de Platon ».

Ce qui le frappe surtout, c'est la passion des Français pour les exercices du corps, le jeu de paille-maille, le tir à l'arbalète, la sar-



LES DANSEURS DE NOCE.

(D'après Aldegrever.)

bacane, la danse. « Plutôt que de manquer à une danse, les vieilles femmes elles-mêmes, de haute ou de basse condition, qui ont plus d'orteils que de dents et sont toutes déhanchées, sautent en avant, comme les touches d'un clavecin, pour en prendre leur part. » Dallington est même « persuadé que, si les catholiques français ne se convertissent plus depuis longtemps, cela vient de ce qu'ils tiennent

passionnément à la danse que les ministres huguenots interdisent à leurs coreligionnaires. »

Le sport favori des Français est le *tennis*, la paume, dont Lippomano nous parlait tout à l'heure, et que nous venons d'emprunter à nos voisins comme une invention anglaise, sans nous douter qu'il y a trois siècles ce jeu faisait les délices de nos aïeux [1].

Le tennis est plus en usage ici (en France) que dans toute la chrétienté réunie, et les places de tennis si nombreuses, que vous ne pouvez trouver la plus petite bourgade en France qui n'en ait une ou plusieurs. Il y en a soixante à Orléans, et je ne sais combien de centaines à Paris. On dirait que les Français sont tous nés une raquette à la main. Les enfants mêmes et les femmes jouent très bien. Nous avons vu jouer au tennis au cœur de l'été et de la chaleur du jour, lorsque l'on était à peine en état de sortir de chez soi. Ce jeu immodéré en un temps hors de saison, réuni au boire et manger intempérés, est la seule cause qui fait que vous voyez les Français généralement galeux et lépreux; quelques-uns même à tel point, qu'ils ne peuvent se tenir à une table honorable.

Tout à l'heure, c'était l'amour de la danse qui empêchait les catholiques de se faire protestants; maintenant la France est un pays de lépreux et de galeux. En lisant de pareilles inepties, on se demande si le Secrétaire d'ambassade de S. M. la Reine Élisabeth d'Angleterre est un personnage sérieux, et s'il ne se moque pas du lecteur.

Paul Hentnzer est un autre homme. Ni académique comme Thomas Platter, ni sentimental comme Félix, encore moins philosophe comme Montaigne, il tient son journal de voyage comme un registre de comptabilité : colonne de gauche, les dates, les étapes et les repas; colonne de droite, les distances; entre les deux, un précis historique suivi des « choses à voir » disposées par numéros d'ordre. Peu de commentaires et d'appréciations, en somme un guide du voyageur, aride, mais précis et minutieux.

Hentzner était un jurisconsulte silésien, qui fut chargé de faire voir le monde à un jeune seigneur de son pays, le comte Rehdiger. Le voyage, coupé par de longs séjours dans les villes principales de Suisse, de France, d'Angleterre, d'Allemagne et d'Italie, dura quatre ans, de 1596 à 1600. L'*Itinerarium* est en latin; il a eu plusieurs éditions, la première est de Nuremberg, 1612.

En quittant Breslau, Hentzner conduit son élève d'abord à Strasbourg, pour achever ses études. De là, tous les deux traversent la

1. Vivès, dans un de ses *Dialogues*, décrit dans tous ses détails le jeu de paume français, qui est identique au tennis actuel.

Suisse, passent de Genève à Lyon, et entreprennent un voyage circulaire en France par Avignon, Montpellier, Bordeaux, Poitiers, Orléans, où l'accent français est si pur « qu'on dit l'*orléanisme*, comme chez les Grecs l'*atticisme* »; finalement ils arrivent à Paris.

Hentzner donne quelques détails sur les principaux monuments de la capitale, les églises, les portes, les ponts, la Bastille, le Louvre où se trouvait Henri IV, l'hôtel de la Reine, l'ancienne résidence de Catherine de Médicis devenue la propriété de Catherine de Bourbon, sœur du Roi [1]. Il assiste au dîner de cette princesse :

Chaque fois qu'elle buvait, l'échanson mettait un bassin de vermeil sous son verre, pour la garantir des gouttes qui pourraient tomber. Après le dîner, un autre échanson lui donna un verre et du vin, en lui présentant un bassin d'argent fermé par un couvercle à claire-voie où elle rejetait le vin qui lui avait servi à se nettoyer les dents.

De Paris, les voyageurs descendent la Loire jusqu'à Rouen, et s'embarquent à Dieppe pour l'Angleterre.

Hentzner juge les Anglais à sa façon :

Ils sont graves, magnifiques, excellents dans la danse et la musique, bons marins, pirates insignes, rusés et enclins au vol. A Londres, chaque année, on en pend plus de trois cents. Ils mangent moins de pain et plus de viande que les Français, et sont plus modérés dans la nourriture. Leur viande est parfaitement rôtie. Ils mélangent abondamment le sucre à leur boisson. Les maisons sont construites en bois ou en briques, et généralement à deux étages, sauf à Londres... Ils affectionnent les bruits qui leur emplissent les oreilles, l'explosion de l'artillerie, le roulement des tambours, le carillon des cloches..... Au théâtre et partout ailleurs, ils usent de l'herbe Nicotiane, qu'ils appellent de son nom américain *Tabaca* ou *Petun*; ils la font dessécher, l'allument et aspirent, au moyen de tuyaux de terre faits exprès, la fumée qui, sortant par le nez comme par un entonnoir, entraîne avec elle les humeurs du cerveau.

Dans les faubourgs de Londres il y a des théâtres où des acteurs anglais, *histriones angli*, jouent presque tous les jours, devant un nombreux public, des comédies et des tragédies, qu'ils terminent par des ballets accompagnés d'une musique délicieuse.

Voilà tout ce que le voyageur silésien nous apprend sur le théâtre de Southwark où Shakespeare jouait alors ses immortels chefs-d'œuvre, *Roméo et Juliette* (1595), *Hamlet* (1596), *Henri IV* (1597-98), etc.

Hentzner parle encore de la foire de Saint-Barthélemy, des

1. Voir l'*Inventaire de Catherine de Médicis*, Paris, Quantin, 1874.

combats de chiens contre des ours et des taureaux[1], du Lord-maire et de ses dîners somptueux, de sa procession annuelle, des lutteurs et des boxeurs, et d'une foule de petits usages immémoriaux que nos voisins conservent encore fidèlement. Le *pickpocket* lui-même, l'artiste traditionnel, florissait déjà au XVIe siècle et le docteur Thobias Salander, un ami de nos voyageurs, en fit l'expérience à ses dépens : dans la foule, on lui subtilisa, sans qu'il ait rien senti, son escarcelle et les neuf couronnes qu'elle contenait.

Au palais de Greenwick, Hentzner assiste à une audience de la reine Elisabeth qui paraît l'avoir singulièrement frappé ; il la raconte avec un luxe de détails auxquels il ne nous a pas habitués.

La salle était garnie de tapisseries précieuses et le sol jonché de foin suivant la coutume anglaise .... La Reine, précédée d'un cortège magnifique de Barons, de Comtes, de Chevaliers de la Jarretière, de deux seigneurs portant l'un le sceptre, l'autre l'épée, et du Grand-Chancelier avec le sceau royal, s'avançait majestueusement. Elle avait 65 ans, la figure assez longue et ridée, le teint clair, les yeux petits mais noirs et bienveillants, le nez légèrement busqué, les lèvres serrées, les dents noires (défaut que les Anglais contractent par l'abus du sucre). Deux perles admirables pendaient à ses oreilles; la chevelure était rousse, mais fausse. Sur la tête une petite couronne d'or; la gorge nue, ce qui dans la noblesse anglaise est l'attribut de la virginité, car les femmes mariées ont la poitrine couverte. Un collier de pierreries incomparables entourait le cou. Les mains étaient fines, les doigts assez longs, la taille moyenne, la démarche superbe, la parole douce et gracieuse. Elle portait une robe de soie blanche, bordée de perles grosses comme une fève, et un manteau de soie noire mêlée de fils d'argent, avec une très longue queue soutenue par une de ses dames. Le carcan en forme de chaîne étincelait d'or et de pierreries. Quand elle passait, du côté où elle tournait les yeux, tous se jetaient à genoux. Derrière suivaient les dames de la cour, toutes fort belles et vêtues de blanc. Cinquante gardes-nobles portant des lances dorées faisaient la haie.

Le tableau n'est-il pas excellent et d'une vérité saisissante? Il fait regretter que l'écrivain n'en ait pas donné d'autres dans le cours de son voyage. La scène qui suit est encore curieuse :

Pendant que la Reine était à la chapelle, nous avons vu préparer la table avec le cérémonial d'usage. Un premier seigneur entre dans la salle, le sceptre en main, suivi d'un autre seigneur tenant une nappe, et tous les deux, après s'être agenouillés trois fois le plus respectueusement du monde, couvrent la table, s'agenouillent de nouveau et se retirent. Deux autres apparaissent, l'un portant le

1. Quelques années plus tard, Zinzerling mentionne les théâtres de Londres, les combats de chiens et les combats de coqs : *theatra comœdorum, in quibus ursi et tauri cum canibus committuntur, tum in quibus certamina gallorum gallinaceorum exhibentur.*

sceptre, l'autre la salière, l'assiette et le pain qu'ils posent sur la table, après s'être agenouillés trois fois comme les précédents. Vient ensuite une jeune damoiselle, une comtesse, disait-on, d'une extrême beauté, en robe de soie blanche, accom-



La reine Élisabeth d'Angleterre en 1589.

(Estampe de Guill. Rogerus.)

pagnée d'une dame noble, et portant le couteau pour faire l'essai; après s'être jetée trois fois à genoux, elle s'approche de la table et nettoie les assiettes et le pain avec autant de vénération que si la Reine elle-même était présente. Arrivent les Gardes royales, tête nue, en saye rouge, portant à tour de rôle vingt-quatre entrées sur des plats d'argent et de vermeil, qu'un seigneur reçoit et place sur la

table. La dame chargée de l'essai coupe et donne à l'un des gardes une bouchée à goûter, pour éviter le moindre soupçon de poison. Cependant douze trompettes et deux timbaliers mènent grand bruit et font retentir leurs instruments dans le vestibule du palais. Toutes ces cérémonies achevées, des nobles damoiselles enlèvent les plats de la table et les apportent dans la chambre privée de la Reine qui choisit là ce qu'elle veut, laissant le reste à ses femmes; car elle dîne et soupe seule.

Le retour en France s'effectue par Douvres et Calais. Ici se place un léger incident: Hentzner, au moment de quitter Calais, ne retrouve plus des « bombardes qu'il avait achetées fort cher à Genève », et il accuse l'hôtelier de les avoir soustraites. Malgré ses réclamations auprès du Gouverneur de la ville, l'infortuné jurisconsulte ne peut recouvrer son artillerie. Mais à quel propos promenait-il depuis Genève des bombardes, c'est-à-dire des petits mortiers de siège? Apparemment, ce n'était pas pour se défendre contre les voleurs de grand chemin.

L'année suivante, en 1599, nos voyageurs se mettent en route pour l'Italie, visitent Venise, Rome, poussent jusqu'à Naples, et reviennent à Breslau par Florence, Milan et le Tyrol. De toute cette partie du voyage nous n'avons malheureusement rien à recueillir. Les étapes, les distances parcourues, les « choses à voir » sont aussi ponctuellement consignées, le Guide du voyageur est aussi correct et bien tenu; mais pas une impression, pas un détail de mœurs, pas une anecdote de voyage. Hentzner était huguenot et l'Italie catholique ne l'inspire pas aussi bien que la protestante Angleterre.

VI

Coryat's crudities, being the Observations made by Mr Thomas Coryat, in five months, mostly on foot, from his native place of Odcombe in Somersetshire, through France, Savoy, Italy, Rhetia, Helvetia or Switzerland, some parts of High Germany and the Netherlands, making in the whole 1975 *miles*, tel est le titre bizarre du journal de Thomas Coryat, un original qui fit en 1608 le voyage de Londres à Venise par la France et retour par l'Allemagne et les Pays-Bas, allant presque toujours à pied, avec une seule paire de souliers, et une seule chemise, hélas! c'est lui-même qui le dit. Les *Crudités* de Coryat, imprimées en 1611, ont été réimprimées en 1776. Le livre est précédé d'une soixantaine de pièces composées par les premiers écrivains du temps, sonnets, poèmes, acrostiches, morceaux de chant, vers cabalistiques, etc., en

anglais, en latin, en grec, en français, en italien, en espagnol, en dialecte cambrien, en langue utopienne et en langue macaronique, où l'honnête Coryat est l'objet d'intarissables plaisanteries. On l'accable d'éloges hyperboliques, de calembours gréco-latins, de galimatias et de bouffonneries telles que les contemporains de Shakespeare pouvaient en inventer. On l'appelle tantôt *the most single-soled and single-shirted*, tantôt *the leg-stretcher*, ou bien le voyageur *polypode*. Une image représente ses deux souliers réunis par une couronne de lauriers. On invente pour lui les superlatifs les plus audacieux, *pedesterrimus, peragrantissimus, itinerosissimus, montiscandentissimus*. Il est « l'héroïque géant d'Odcombe », il dépasse Ulysse, Don Quichotte, Termagant, Amadis, que dis-je! la Pucelle d'Orléans ». Coryat est le seul à ne pas s'apercevoir qu'on se moque de lui ; c'est un naïf, d'une vanité enfantine, passionné pour la réclame, et convaincu que toute l'Angleterre a les yeux sur lui.

Bien que son journal soit écrit d'un ton de bonhomie passablement ridicule, et gâté par le fatras d'érudition à la mode, il ne manque pas d'un certain intérêt. Coryat a des observations curieuses sur le Louvre, les Tuileries, Fontainebleau, Saint-Denis. Il assiste à la procession de la Fête-Dieu et nous décrit le cortège, les rues tendues du haut en bas de tapisseries merveilleuses, les dressoirs chargés de vaisselle et d'objets précieux, les fontaines qui jettent l'eau parmi la mousse et les roches naturelles.

En passant à Lyon, où « la plupart des maisons ont six ou sept étages en comptant les caves, avec les fenêtres garnies de papier blanc », il rencontre à l'hôtellerie des Trois Rois « le frère du duc de Guise, jeune seigneur de 22 ans, auquel on donne pendant le souper une musique plus qu'excellente. Après souper, ce seigneur et ses compagnons, de braves et solides gentilshommes, dansèrent des courantes et des voltes dans la cour de l'hôtellèrie. »

Coryat traverse la Savoie et descend en Italie par le Mont-Cenis. La vue des ruines et des monuments antiques enthousiasme le voyageur qui profite de l'occasion pour se livrer en grec et en latin à un débordement d'archéologie aventureuse. Nous n'avons pas à le suivre sur ce terrain, et le plus mince détail sur la vie privée fera mieux notre affaire. Voici, en passant, un petit renseignement bon à recueillir.

J'ai observé dans toutes les villes d'Italie une coutume qui n'existe dans aucun des pays que j'ai visités, et je ne crois pas qu'elle existe dans aucune autre nation

de la chrétienté. Les Italiens et la plupart des étrangers qui demeurent en Italie se servent toujours aux repas d'une fourchette pour couper leur viande dans le plat; ils tiennent d'une main le couteau et enfoncent la fourchette de l'autre. Tout individu, assis à une table en compagnie, qui, par mégarde, toucherait avec ses doigts les plats de viande dont chacun coupe une portion, choquerait la compagnie et serait vu de mauvais œil, ou même repris. Les fourchettes sont en général de fer ou d'acier, quelques-unes d'argent, mais celles-ci ne servent qu'aux gentilshommes. La raison de cette recherche est que les Italiens ne peuvent en aucune manière souffrir que l'on touche aux plats avec les doigts, les mains de tous n'étant pas également propres. Sur quoi j'ai moi-même trouvé bon d'imiter cette mode italienne, non seulement pendant que j'étais en Italie, mais encore en Allemagne et souvent depuis en Angleterre : ce qui me valut les railleries d'un savant de mes amis, qui, dans son humeur facétieuse, ne craignait pas à table de m'appeler *furcifer* (porte-fourche), uniquement parce que je me servais de fourchette en mangeant.

Cette note un peu longue — mais Coryat n'en fait jamais d'autres — confirme ce que nous avons dit ailleurs [1] : la fourchette née en Italie et dans le pays vénitien au XVIe siècle, introduite à la cour de France par Henri III, ne commence à se répandre en Europe qu'au début du XVIIe siècle. Avant 1608, Coryat ne l'a rencontrée nulle part, pas même dans les plus grandes maisons d'Angleterre, ni chez le prince Henry de Galles où il avait ses entrées.

Autres menus détails qui ont leur intérêt : la cuisine italienne était déjà « saupoudrée de fromage », ce qui déplaisait à Coryat et l'obligeait à « laisser contre son gré sa part de bonne chère ». A Padoue, il voit pour la première fois « une chose qu'il ne connaissait que par les livres, qui a cinq noms en latin et trois en anglais, un poêle ; on transpire dans la salle où il est placé » [2]. C'est également à Padoue qu'il observe chez le Podestat « de très belles tentures qu'il n'avait jamais vues en Angleterre. Elles sont faites d'une jolie espèce de cuir, et bien dorées, ce qui donne beaucoup de splendeur à l'appartement. De chaque côté de la salle, on place des hallebardes magnifiques couvertes de velours cramoisi et garnies de clous dorés ; au-dessus de chaque hallebarde, des boucliers recouverts du même velours cramoisi. »

Hommes et femmes ont des éventails pour se rafraîchir le visage pendant les chaleurs. La plupart sont des objets très élégants qui consistent en un morceau de papier peint, fixé à l'extrémité d'un petit manche de bois. Le papier est orné de

1. Le *Meuble en France au* XVIe *siècle*, Paris, 1887. — *Revue des Deux-Mondes*, juin 1892.

2. Voir la note plus haut, p. 126.

chaque côté de peintures excellentes, qui représentent tantôt des sujets de galanterie avec des vers spirituels ou des devises, tantôt des vues de quelque ville notable d'Italie, avec une brève description d'icelle. Ces éventails sont de petit prix [1]. Beaucoup d'Italiens portent aussi d'autres ustensiles d'un prix bien plus élevé; on les



COURTISANE VÉNITIENNE MASQUÉE.

(D'après le recueil de J.-J. Boissard, 1581.)

appelle communément en Italie *umbrellas*, c'est-à-dire des objets qui donnent de l'ombre pour s'abriter contre la chaleur brûlante du soleil. Ils sont faits de cuir dans le genre d'un petit pavillon (de lit), et garnis à l'intérieur de petites éclisses de bois qui développent l'*umbrella* sur une assez large circonférence. Les cavaliers

1. Voir Henry Estienne, *Dialogues du nouveau françoys italianizé*, p. 162 et 165.

surtout s'en servent et les tiennent à la main, quand ils sont à cheval, en attachant l'extrémité du manche à leur mollet [1].

Enfin Coryat arrive à Venise, « la glorieuse par excellence, la sans-pareille. » Il en parle *con amore*, et cette partie du journal est de beaucoup la mieux faite et la plus intéressante. Il parcourt la ville dans tous les sens, décrit les palais, les églises, les maisons, les boutiques, les habitants, leur costume, les grands seigneurs avec leurs robes de drap noir doublé de taffetas noir, leurs bonnets « merveilleusement petits et sans bords », les Savi (les Sages) avec leurs robes rouges.

Ils ne ressemblent guère à nos Anglais et ne portent que des vêtements d'une seule couleur, là où nous en mettons plus qu'il n'y en a dans l'arc-en-ciel, et les plus voyantes, les plus bariolées, les plus disparates du monde. Car nos modes sont plus fantastiques que chez aucun peuple sous le soleil, le Français excepté. Les femmes portent le voile qui descend par derrière jusqu'aux talons ; leur poitrine et leur dos sont découverts d'une façon inconvenante... Elles mettent sous leurs souliers des patins de bois, couvert de cuir colorié ou doré, qui atteignent la hauteur d'un demi-yard (environ $0^{m},45$), « ce qui les oblige à se faire soutenir dans la rue pour ne pas tomber [2]... Tous les samedis, dans l'après-midi, les Vénitiennes se teignent les cheveux pour les rendre blonds. Elles mettent un chapeau à très larges bords et sans coiffe, sur lequel elles étalent leurs cheveux en plein soleil, après les avoir lavés avec certaines drogues. Une fois secs, elles les frisent au fer. Que cela soit vrai, je le sais par ma propre expérience, ayant eu la bonne fortune, faveur rarement accordée à un étranger, d'assister à la toilette d'une Vénitienne qui était la femme d'un Anglais [3]. »

Au théâtre, « les femmes jouent sur la scène, ce que je n'avais jamais vu auparavant, bien que le fait se soit produit à Londres d'après ce qui m'a été dit. Les fameuses courtisanes de Venise assistent au spectacle dans une galerie ; elles ont le double masque, l'un couvrant le visage depuis le sommet du front jusqu'au cou, l'autre avec des moustaches de laine ou de coton qui leur cachent le nez. » Une estampe du recueil de Boissard, les *Habits des nations étranges*, 1581, reproduit exactement le masque et sa moustache.

Une de ces beautés les plus à la mode était la *signora Emiliana*,

1. Henry Estienne, *Dialogues du nouveau françoys italianizé*, p. 167, et Montaigne, *Essais*, III, 217. On a vu à la dernière exposition des *Arts de la Femme*, l'ombrelle authentique de Diane de Poitiers, qui appartient à M. le comte de Reiset.

2. Henry Estienne parle (*Dialogues* déjà cités) des « pantoufles hautes d'un pied, voire davantage, que portent les dames de ce pays-là (Venise) », et Brantôme (*Recueil des Dames*, p. 344) se moque des « courtaudes et nabottes, qui ont leurs grands chevaux de patins liégez (à semelle de liège) de deux pieds ».

3. Voir *Gazette*, t. I, p. 237, la gravure : *La Solana*.

et Coryat eut la curiosité de lui rendre visite. Elle habitait un palais superbe et digne d'un prince. En entrant, on se croyait dans « le paradis même de Vénus » : appartements éblouissants, murs décorés de tapisseries somptueuses et de cuirs dorés, « avec le portrait de la dame, peint d'une manière exquise. » Elle-même apparaissait « comme la déesse des Amours arrivant de Cythère ou de Paphos », parée de chaînes d'or et de perles, des anneaux d'or et de pierres fines aux oreilles, la robe de damas frangée d'or, la jupe de soie rouge, les bas de soie incarnats, l'haleine et toute la personne délicieusement parfumées. Elle chantait et jouait du luth en musicienne consommée et discourait avec l'élégance d'une rhétoricienne. La chambre à coucher était entourée de coffres richement peints ; un dais de guipure blanc-crème surmontait le lit couvert d'une courtepointe de soie brodée d'or, et parfumé d'essences odoriférantes. » Près du lit, sous un verre de cristal, le portrait de Notre-Dame avec l'enfant Jésus dans les bras. »

Après six semaines vite écoulées dans cette « vallée de Tempé », Coryat se décide à repartir et fait ses adieux à sa chère Venise : « On m'aurait offert *gratis*, dit-il, quatre des plus riches manoirs du Somersetshire, à la condition de ne jamais voir Venise, que j'aurais refusé. »

Notre original remonte par les Grisons, traverse la Suisse et s'arrête aux bains de Bade. Tout à l'heure, Montaigne vantait l'excellente tenue de ces bains et les recommandait aux dames qui veulent « se baigner avec respect et délicatesse ». Vingt-deux ans plus tard, les choses avaient bien changé : Bade était redevenu ce qu'il était deux siècles auparavant, du temps du Pogge, qui en fait un tableau si singulier dans une de ses lettres. Hommes et femmes, dans un déshabillé des plus sommaires, se réunissaient au même bain pour jouer, boire et manger ensemble, sous les yeux des spectateurs qui, du haut des promenoirs, contemplaient leurs ébats. Et Coryat, après une description beaucoup trop vive pour être reproduite, conclut en appelant les bains de Bade « un second Paradis, le séjour des Grâces, l'asile de l'Amour, le théâtre du Plaisir ».

Le reste du journal est insignifiant ; Coryat n'a plus rien à nous apprendre, et, si vous le permettez, nous le laisserons, sans l'interroger davantage, descendre le Rhin et s'embarquer à Flessingue pour l'Angleterre, avec sa paire de souliers, son unique chemise et toute sa mythologie.

EDMOND BONNAFFÉ.

DOCUMENTS NOUVEAUX SUR CLODION

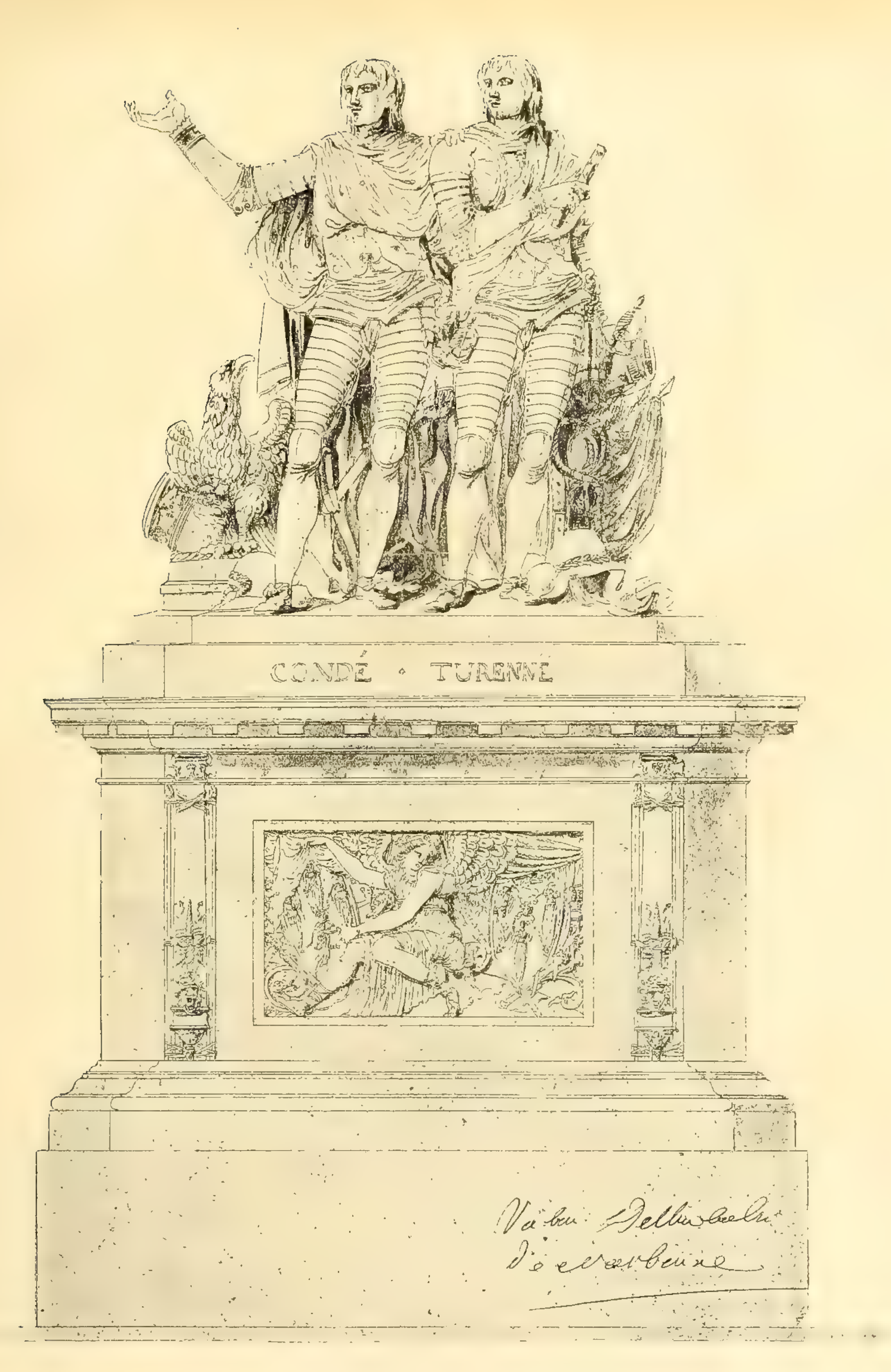
PROJET DE MONUMENT A CONDÉ ET A TURENNE



L s'en est fallu de peu que la ville de Montpellier ne possédât une grande œuvre de sculpture, sortie de la main de Clodion. L'œuvre fut commandée, le plan arrêté, le marbre acheté, les délais de livraison fixés, mais tout cela se passait à la veille de la Révolution, et l'on avait compté sans elle. Ce sont les phases diverses de cette entreprise avortée, mais tout de même intéressante, que je voudrais raconter ici, d'une manière exacte, d'après les pièces authentiques conservées aux Archives départementales de Montpellier [1].

La place du Peyrou, à Montpellier, avait été consacrée à Louis XIV; la statue équestre du roi, par Pierre Mazeline et Simon

1. Les personnes les mieux informées sur Clodion n'ont jusqu'à présent connu cette affaire que très imparfaitement : voir H. Thirion, *Les Adam et Clodion,* p. 283 et suiv.; J.-J. Guiffrey, *Gazette des Beaux-Arts,* décembre 1892, p. 493; *Nouvelles Archives de l'Art français,*1876, pp. 400-401. Il s'en trouve cependant un bon résumé dans les *Mémoires historiques sur Montpellier et le département de l'Hérault,* par feu Thomas, archiviste de la Préfecture (Paris, 1827), pp. 435-437; ce sont précisément ces deux pages de feu Thomas qui n'ont donné l'idée de rechercher aux Archives de Montpellier les documents originaux. Je les ai rencontrés, mêlés à des papiers de toute sorte, *Série C, Fonds des États du Languedoc, Dossiers du Peyrou;* j'ai puisé aussi dans les *Procès-verbaux des États.* Je tiens à remercier M. Berthelé, archiviste départemental de l'Hérault, pour l'aimable complaisance avec laquelle il a aidé et guidé mes recherches.



DESSIN D'UN MONUMENT COMMANDÉ A CLODION

Pour la place du Peyrou, à Montpellier.

(Collection de M. Bories.)

Hurtrelle, y avait été élevée en 1718[1]. Lorsque ensuite l'aménagement des terrasses et des allées fut terminé, on songea à compléter l'œuvre de décoration. En 1771, le baron de Faugères proposait de distribuer sur le pourtour du jardin, pour accompagner la statue du Roi, les statues « des héros en tout genre qui ont coopéré à sa gloire ». Il proposait notamment de dresser « sur les quatre grands piédestaux qui occupent les quatre coins de la place » quatre groupes de deux personnages chacun.

Le 29 mai 1773, Pigalle, qui avait eu connaissance du projet, écrivait de Paris au baron de Faugères une lettre enthousiaste. Il déclarait que l'idée lui avait plu « au point d'être ébranlé sur la résolution qu'il avait prise de ne plus entreprendre à son âge de grands ouvrages ». Il assurait que « l'on pouvait disposer de lui pour cette magnifique entreprise et qu'il briguait même l'honneur de l'exécuter ».

Le baron de Faugères joignit à son Mémoire cette approbation, qui n'était pas sans valeur; et, peu après, les Etats de la province de Languedoc adoptèrent son projet. — Les quatre groupes des grands hommes devaient être composés ainsi : *Condé et Turenne, Colbert et Duquesne, le président de Lamoignon et le chancelier d'Aguesseau, Fénelon et Bossuet.*

Dans la séance du 31 décembre 1776, l'archevêque et primat de Narbonne, président-né des États, fit sur la question un rapport dont voici les passages essentiels[2] :

« Monseigneur l'archevêque de Narbonne a dit : Que... il lui sembloit que tous les suffrages se réunissoient en faveur du projet de décoration dont M. le comte (*sic*) de Faugères avoit donné le premier l'idée, et qui consiste à rassembler autour de Louis XIV les Grands-Hommes en tout genre qui ont illustré son règne : que plusieurs artistes ont présenté des desseins pour l'exécution de cette idée : que ceux du Sieur Raymond, Architecte, ancien Pensionnaire du Roi, et qui a fait des études profondes pendant plusieurs années à Rome et dans toute l'Italie, lui ont paru, ainsi qu'aux différentes personnes qui les ont vus, le mieux remplir les vues que l'on se proposoit. »

Cependant il ne s'agissait pas de rien décider encore, mais seulement de préparer les choses et de faire un essai partiel; c'est pour-

1. Voir l'excellente monographie de M. Malavialle, *Le Peyrou et la statue équestre de Louis XIV* (Montpellier, 1889).

2. Extraits des *Procès-verbaux des États.*

quoi l'archevêque de Narbonne ajoutait « qu'il croyoit utile de faire exécuter en plâtre un des grands groupes, dans les mêmes proportions qu'il aura par la suite en marbre, afin que, mis sous les yeux de tous ceux qui peuvent s'y connoître, on pût prendre un parti sur la totalité; que la proposition qu'il a l'honneur de faire à l'assemblée se borne donc, dans ce moment-ci, à charger le Sieur Raymond, Architecte, de faire exécuter, d'après ses propres desseins, un des groupes (celui, par exemple, de M. le Prince de Condé et de M. de Turenne) qui doit être placé sur un des grands piédestaux, et de charger MM. les Députés à la Cour, de conclure avec le Sculpteur qui leur sera présenté par le Sieur Raymond le marché de ce qu'il en pourra coûter pour mettre ce groupe en place dans la Place du Peyrou. »

Le sculpteur présenté par Raymond fut Clodion. Il exécuta en plâtre le modèle du groupe de Condé et Turenne, et il vint à Montpellier, en 1778, pour en surveiller la mise en place et en apprécier l'effet[1]. Ensuite de quoi, le 6 mai 1779, à Paris, un traité provisoire en six articles fut passé « entre Illustrissime et Révérendissime Seigneur, Monseigneur Arthur Richard Dillon, Archevêque et Primat de Narbonne, Président-né des États-Généraux de la Province de Languedoc, Commandeur de l'Ordre du Saint-Esprit, et le Sieur Clodion, Sculpteur du Roy, demeurant à Paris, rue Chaussée-d'Antin ». Je juge inutile de donner le texte de ces conventions provisoires; il n'offre pas grand intérêt, à côté du texte du traité définitif, qui sera donné plus loin.

Dans la séance des États du 3 janvier 1780, l'archevêque de Narbonne, après avoir rappelé la délibération du 31 décembre 1776, déclare[2] « que... ledit modèle en plâtre a été exécuté et placé par le Sieur Clodion, Sculpteur; qu'il doit être exécuté en marbre, conformément à ce modèle, en y faisant les changements que l'Artiste lui-même a indiqués, d'après la connaissance qu'il a prise l'année dernière[3] du local et de sa situation; et que, n'ayant été arrêté à cet égard que des marchés provisoires, il convient de donner pouvoir de conclure définitivement avec ledit Sieur Clodion, pour l'exécution de

1. C'est, exactement, le 27 novembre 1778 que ce modèle en plâtre fut mis en place.

2. Extrait des *Procès-verbaux des États*.

3. On pourrait croire, d'après cela, que c'est en 1779, non en 1778, que Clodion vint à Montpellier. L'erreur s'explique aisément, si l'on songe que la séance se tient le *3 janvier*, et que le rapport présenté ce jour-là par l'archevêque a dû être préparé et écrit dans le mois précédent, c'est-à-dire en *décembre* 1779.

ce Groupe ». Les États donnèrent pouvoir à leur président de conclure avec Clodion, et aussi de « faire arrêter, quand il le jugèroit à propos, tous les marchés nécessaires pour l'exécution de tous les Groupes ».

Le traité définitif fut signé le 15 octobre 1780, à Paris. En voici le texte intégral[1] :

Vu la délibération prise par l'Assemblée des Gens des trois États généraux de la Province du Languedoc le 3 janvier 1780 qui authorise (conformément à la proposition de Monseigneur le Président) Messieurs les Députés à la Cour de conclure avec le sieur Clodion, Sculpteur du Roy, tous les marchés nécessaires pour exécuter en marbre blanc statuaire de la première qualité le Grouppe représentant les deux statues en pied du Prince de Condé et du Maréchal de Turenne de la même proportion du modèle qui est actuellement élevé sur un des grands piédestaux de la place du Peyrou à Montpellier : ladite délibération agréant la proportion de dix pieds qui a paru suffisante et déterminant cependant quelques changements dans les attitudes, capables de donner plus d'intérêt aux deux figures, en les ornant de plusieurs accessoires analogues à leur génie et à leurs vertus, en procurant aussi à chaque face du piédestal et au groupe des effets et des aspects plus variés, ainsi que le dessein cy-joint fait par le Sr Raymond, architecte, l'indique.

Les Batailles de Fribourg, de Norlingue et de Lens, où ces deux généraux, réunissant leur courage, leur génie, et considérant comme leur gloire commune l'avantage de servir dans l'art militaire celle d'un des plus grands Rois[2], ont déterminé leur union, les attitudes et les accessoires que le dessein présente.

Vu led. dessein qui restera annexé audit traité après avoir été paraphé, il a été convenu sous le bon plaisir des Etats entre Messieurs les Députés à la Cour, le Sr Marquis de Montferrier, Sindic général, et le Sr Clodion, Sculpteur du Roy, et de l'approbation[3] de Monseigneur l'Archevêque de Narbonne, les articles cy-après arrêtés pour être exécutés et observés suivant leur contenu tant de la part des Etats que de celle du Sr Clodion.

ARTICLE PREMIER

Le Grouppe représentera le Prince de Condé appuyé sur le Maréchal de Turenne, levant la main et le bras droit, ses regards fixés vers Louis quatorze paraissant en recevoir les ordres; tandis que l'attitude du Maréchal de Turenne, sans être celle d'un subordonné, présentera au prince de Condé un émule sage et prudent, dont les connaissances dans ce que l'art de la guerre a de plus grand et de plus consommé serviront essentiellement au gain de la bataille de Lens, aux succès de ses projets, et de sa victoire.

La statue du Prince de Condé, ainsi que le dessein indique, sera ornée dans la

1. Il existe de ce traité une minute, raturée par places et surchargée, puis une mise au net soignée de cette minute. Quelques mots, d'une lecture douteuse, peuvent ainsi être contrôlés d'un texte sur l'autre, les deux textes n'étant point de la même main.

2. La phrase est restée incomplète.

3. Cette phrase aussi est d'une construction incorrecte.

partie supérieure d'un manteau attaché de manière que les plis occasionnés par le mouvement du corps et des bras retombent avec grâce et viennent se réunir et accompagner les accessoires qui doivent enrichir le Grouppe du côté de la promenade basse. Le Cordon bleu sera placé sur l'épaule droite et se liera vers le côté gauche avec la rosette et le nœud de l'Echarpe au-dessus de laquelle sera attachée l'Epée. La richesse de la Cuirasse, des Cuissards, et tout le détail des ajustements guerriers qui sont indiqués sur le dessein seront exécutés conformes au costume de mil six cent quarante-huit, et convenables au rang et à la dignité des deux personnages. La partie inférieure de la statue sera groupée, d'après le dessein, par un aigle appuïé sur une foudre et sur l'affût d'un mortier à bombe, par le Casque du héros vers l'angle du pied d'Estal, et par plusieurs instruments de guerre qui sont indiqués avec détail sur le dessein cy-joint : l'aigle aura ses ailes ouvertes et fixera avec son regard fier le prince de Condé : cet attribut est l'emblème de l'élévation de son génie, de la noble fierté de son caractère, ainsi que de la rapidité de ses conquêtes.

La statue représentant le Maréchal de Turenne sera ajustée, ainsi que le Dessein l'indique, avec les armures d'un guerrier suivant le costume de mil six cent quarante-huit avec une Cuirasse, des Cuissards, une Écharpe, et le Cordon bleu attaché au-dessous du manteau vers l'épaule droite, retombant sur la Rosette, et le nœud de l'Écharpe vers le côté gauche ; la statue sera accompagnée, conformément au dessein, dans la partie inférieure, de plusieurs accessoires et détails analogues à la prudence et à la modestie du Maréchal de Turenne ; ses regards fixés vers le Prince de Condé, la main gauche tenant son Epée, et appuyée sur un canon, le bras droit levé indiquant avec fermeté la Route, et la certitude de leur gloire commune désignera la différence et le contraste noble de leur Caractère ; un Casque à ses pieds vers l'angle du piédestal, le Caducée, attribut significatif de la Prudence, un faisceau de Drapeaux grouppés avec un Canon sur un affût, les plis des deux manteaux rempliront avec art les côtés dudit piédestal, ainsi que sa face vers la promenade basse.

ARTICLE DEUXIÈME

Le déz du Piédestal vers la place sera enrichi de deux trophées et d'un bas-relief qui occupera le milieu de l'espace depuis la baze jusques à la Corniche avec l'ordre, les dimensions et le détail indiqué dans le dessein. La face dud. piédestal vers la promenade basse sera décorée seulement par deux trophées semblables à ceux qui seront vers le côté de la place, et le milieu de l'espace des deux trophées sera occupé par une table renfoncée propre à recevoir une inscription.

Le Bas-Relief, du côté de la place, représentera la figure de la Gloire assise au milieu d'un trophée militaire, et sur une portion du globe qui a été le témoin et le théâtre de la valeur et du courage des deux héros ; elle relèvera de la main droite un drapeau et découvrira du côté du prince de Condé un Bouclier où seront gravées et sculptées les victoires de *Rocroy, Fribourg, Norlingue* et *Lens;* la Gloire indiquera la victoire de *Lens* d'une manière particulière comme étant commune aux deux héros, tandis que ses regards d'admiration se porteront sur les victoires de *Loringhen*, de *Sommerhausen* et sur les combats de *Ladimbourg, Mulhausen, Tarckeim,* qui seront gravés sur le bouclier de la partie du Trophée militaire placé au-dessous de la statue du Maréchal de Turenne ; quoique les trois dernières

actions ne soient regardées que comme des combats, les difficultés à surmonter et la différence des forces qu'on opposa toujours au Maréchal de Turenne lui méritèrent cette si grande réputation et assurèrent la conquête de l'Alsace.

ARTICLE TROISIÈME

Le Sr Clodion, Sculpteur du Roy, demeurant à Paris Chaussée-d'Antin, promet et s'engage de faire et exécuter avec la perfection de son art, et dans l'espace de trois années à compter du jour de la présente signature, moyennant la somme de trente mille Livres, le Grouppe, en marbre blanc statuaire de Carrare de la première qualité, de la proportion de dix pieds, représentant les statues en pied du Grand Condé et du Maréchal de Turenne avec les accessoires, détails, ornements cy-dessus écrits, et indiqués sur le dessein cy-joint, et quoique les traits d'une parfaite ressemblance ne soient pas exprimés sur ce dessein, le Sr Clodion sera particulièrement obligé de porter et d'employer tous ses soins pour donner à chaque personnage leur caractère, leur expression particulière et leur exacte ressemblance. Il sera pour cet effet fourni au Sr Clodion les bustes de ces deux grands hommes qui lui seront procurés à sa réquisition par le Sr Raymond.

ARTICLE QUATRIÈME

Le Sr Clodion, moyennant la somme de six mille Livres en sus de celle de trente mille Livres dont il est parlé dans l'article troisième, s'oblige d'enrichir le Dèz du piédestal du côté de la place d'un Bas-Relief en marbre blanc statuaire des dimensions et formes indiquées dans le Dessein cy-joint ; la figure représentant la Gloire, ainsi que tous les détails et attributs militaires contenus dans la dimension du Bas-Relief, seront distribués dans un renfoncement de trois pouces : le Sr Clodion sera aussi obligé, sur la même somme de six mille Livres, de faire tous les ornements des quatre Trophées qui décoreront la face du piédestal vers la place et celle vers la promenade basse; ces ornements faisant partie de la richesse nécessaire au piédestal qui supportera led. Groupe.

Les formes des Canons desd. Trophées ainsi que les faisceaux des Piques ou halbardes, indiquées dans le dessein cy-joint, seront faites par le marbrier Entrepreneur [1] de l'architecture du piédestal, mais tout ce qui est ornement, contour, ligaments propres à unir les différentes parties desd. Trophées, têtes de *Méduse*, foudres, audessus, etc., indiqués dans le dessein, seront faits aux dépens et par les soins dud. Sr Clodion.

ARTICLE CINQUIÈME

La masse du groupe sera divisée en quatre parties pour faciliter le transport de Paris à Montpellier ; toutes lesd. parties, ainsi que celles des détails qui accompagnent led. groupe, seront unies ensemble avec exactitude et soin par un appareil dont les joints seront cachés et recouverts par des ornements ou par des plis

1. Ce fut un nommé Fabre, marbrier à Montpellier, avec qui les Commissaires des travaux publics de la province du Languedoc traitèrent, le 10 janvier 1787, pour « exécuter en marbre de Carrare l'architecture et le revêtement des quatre piédestaux qui doivent supporter les quatre principaux groupes en sculpture ».

de draperie, solidement arrêtés dans la masse du marbre par des barres de fer d'une force convenable, scellées avec du plomb ; toutes les précautions et les soins nécessaires à l'exécution et à la perfection du Grouppe seront à la charge et aux frais du Sr Clodion ainsi que ceux de tous les ouvriers nécessaires au travail et à la pose de son marbre à Montpellier ; les États se chargeront seulement des fraix et de fournir les Échaffauds et les hommes nécessaires pour élever le fardeau des portions dud. Grouppe, les fraix du fer nécessaire et du plomb pour arrêter avec la plus grande solidité toutes les parties dud. Grouppe.

ARTICLE SIXIÈME

Les marbres soit pour le Grouppe ou Bas-relief et Trophées seront fournis au Sr Clodion aux fraix de la Province de Languedoc; les marbres nécessaires à l'exécution du Grouppe et Bas-relief seront rendus et transportés de Carrare à Paris au port Saint-Nicolas, ou au port de la place Louis Quinze si le Sr Clodion le préfère ; alors led. Sr Clodion sera chargé de les faire transporter à ses frais dans son attelier. Il donnera ses soins ainsi qu'il l'a déjà fait, y étant autorisé dès l'année dernière par les ordres de Mgr l'Archevêque de Narbonne pour que lesd. marbres lui parviennent promtement à Paris et il écrira à cet effet à ses Correspondants à Carrare.

ARTICLE SEPTIÈME

Pour faciliter au Sr Clodion l'exécution dud. Grouppe, Bas-relief, et la sculpture des Trophées, les Mandemens de la somme totale de trente-six mille Livres lui seront livrés aux termes cy-dessous fixés pour le montant du prix du Grouppe, du Bas-relief, et de la sculpture des quatre Trophées du Piédestal, sur laquelle somme les fraix de voyage de cet artiste déjà fait à Montpellier, et celui à faire pour mettre le Grouppe et Bas-relief en place sont compris, ainsi que les frais du modèle ordonné en mil sept cent soixante-dix-sept, et placé en mil sept cent soixante-dix-neuf [1], changements, additions reconnues nécessaires à exécuter suivant le dessein cy-joint.

Dans lesdits Mandemens sera compris celui Scavoir de six mille Livres qui fut payé l'année dernière après la signature des Conventions provisionnelles comme un premier acompte de la somme totale de trente-six mille Livres pour l'exécution de toute l'entreprise suivant le dessein cy-joint; le second Mandement de six mille Livres sera livré lorsque le modèle qui comprendra tous les changemens et additions jugés nécessaires et indiqués sur le Dessein et que le modèle du sujet représenté dans le Bas-relief seront faits et auront été approuvés par Monseigneur l'Archevêque de Narbonne, et Messieurs les Députés à la Cour ; un troisième mandement de six mille Livres lorsque le marbre du Grouppe et du Bas-relief sera

1. Il y a là une erreur; car, dans l'article 1er du traité provisoire signé le 6 mai 1779 à Paris, il est dit que « le modèle en plâtre fut élevé à la place Royale du Peyrou à Montpellier, *le* 27 *novembre* 1778 ». Cette date est absolument sûre : il ne peut s'agir de *novembre* 1779, puisque le traité est de *mai* 1779; et il ne servirait à rien de supposer une erreur dans la désignation du mois, puisque le mois, étant désigné par un chiffre (9bre), ne saurait être, en tout cas, qu'un mois *postérieur à août*.

ébauché; et un quatrième mandement qui sera de neuf mille Livres sera délivré au S[r] Clodion à l'époque de la perfection dud. Grouppe, Bas-relief; enfin les neuf mille Livres restantes lorsque le Grouppe, Bas-relief, et la sculpture des Trophées auront été mis en place, et que le tout sera ragréé, et terminé à l'expiration desdites trois années, et l'ouvrage parfait reçu et approuvé par l'assemblée des États.

ARTICLE HUITIÈME

Toutes les parties et tous les détails nécessaires à la perfection et solidité de cette entreprise seront faits avec le soin et l'attention qu'elle exige dud. S[r] Clodion; il s'oblige de mettre en œuvre toutes les ressources de son art pour que le monument que les Etats du Languedoc lui confient, justifie à la postérité le choix de ses talents et augmente sa réputation.

Fait en triple original à Paris.

Comme on le voit à la lecture des premiers articles du traité, on avait imposé à Clodion un programme rigoureusement limité : il devait travailler suivant les dessins de Raymond, auxquels il avait obtenu pourtant de faire quelques changements. Ces dessins existent encore; ils sont aujourd'hui en la possession de M. Armand Bories, à Narbonne [1]. Ce sont deux dessins à la plume, teintés de bistre par places : le premier représente *Condé* et *Turenne* sur le piédestal orné du bas-relief de la *Gloire* [2]; le deuxième reproduit ce même bas-relief, à plus grande échelle [3]. Nous publions ici seulement le premier de ces deux dessins, qui donne l'ensemble de l'œuvre : groupe, piédestal et bas-relief. Notons que ce ne sont point là les dessins primitifs, d'après lesquels Clodion avait executé le groupe en plâtre; c'en est une seconde édition, revue et corrigée sur les conseils du sculpteur, en vue de l'exécution définitive : cela est démontré par l'absolue conformité de ces dessins à la description détaillée du traité. Ainsi, bien que signés dé Raymond et dus certainement à sa plume seule, il y a pourtant dans ces dessins quelque chose de Clodion lui-même :

1. C'est à mon ami M. Malavialle que je dois d'avoir connu l'existence de ces dessins, et c'est par sa complaisante entremise que j'ai eu l'autorisation d'en faire usage pour cet article.

2. Dimensions : $0^m,40 \times 0^m,30$. Au bas du dessin, dans la marge à gauche, on lit ces mots : « *Dessiné et inventé par le S[r] Raymond, architecte, ancien pensionnaire du Roy à Rome* »; et, à droite, l'approbation suivante : « *Va bene, Dillon, Arch. de Narbonne* ».

3. Dimensions : $0^m,46 \times 0^m,31$. Au-dessous du dessin, on lit : « *Dessein particulier du Bas-relief et des ornemens du piédestal du cotté de la place* »; et, à gauche : « *Dessiné et inventé par le S[r] Raymond, architecte, ancien pensionnaire du Roy à Rome.* »

car, dans plusieurs des pièces que nous avons citées, il est parlé des « changements que l'Artiste lui-même a indiqués », et l'article IIe du traité provisoire du 6 mai 1779 dit formellement que « les détails seront au choix du Sr Clodion et du Sr Raymond ».

Le traité n'accordait à Clodion qu'un délai de trois ans; le groupe et le bas-relief auraient donc dû être terminés en 1783. Mais comment eussent-ils pu l'être, puisque ce n'est que le 8 septembre 1784 que l'Archevêque de Narbonne et les Députés à la Cour, « autorisés par la délibération [1] des Trois États assemblés de conclure successivement tous les marchés nécessaires pour la continuation de la décoration de la place du Peyrou », convinrent avec le sieur Leprince le jeune, sculpteur-marbrier, demeurant à Paris, rue Poissonnière, pour les blocs de marbre à fournir à Clodion [2]? Or, il fallait commander ces blocs à Carrare, puis les faire expédier à Paris. Et c'est seulement le 23 octobre 1786 que Clodion signait le reçu desdits marbres, certifiant « qu'ils sont bien; qu'ils peuvent remplir mon objet ».

Ainsi, les représentants des États avaient laissé perdre six années entières, de 1780 à 1786. Et dans celles qui suivirent, ils ne pressèrent point Clodion de tenir ses engagements; Clodion, de son côté, ne se pressa pas davantage; si bien qu'à la fin rien ne fut fait.

1789 arriva. Pendant la dernière assemblée tenue par les États du Languedoc, à la séance du 18 février 1789, « MM. les Commissaires..., considérant que dans les circonstances actuelles où l'État peut avoir besoin de ressources extraordinaires il pourroit être convenable de ne pas suivre l'exécution des ouvrages d'embellissement de la place du Peyrou, ont été d'avis de proposer aux États de charger leurs Députés à la Cour, et la Commission des Travaux publics pendant l'année, de se faire représenter les différents traités qui ont été conclus avec les Artistes de la Capitale et de Montpellier, relativement auxdits ouvrages d'embellissement, à l'effet d'aviser aux moyens de surseoir l'exécution de ces ouvrages...» [3].

En conséquence, l'architecte Raymond fut chargé de demander à Clodion la résiliation du contrat de 1780, et de convenir avec lui de l'indemnité à laquelle il avait droit. Voici l'acte de résiliation, écrit tout entier, signé, — et orthographié ! — de la main de Clodion :

1. Délibération du 3 janvier 1780.

2. Le traité est long et détaillé, mais sans grand intérêt.

3. Extrait des *Procès-verbaux des États*.

Je soussigné Sculpteur Du Roy membre de L'accadémie Royalle de peinture, et sculpture m'engage, et m'oblige à ne pas continuer Les ouvrage dont je suis chargé par obligation faite le 15 8bre 1780 pour La Décoration de La place Du Peyrou à Montpellier, et de considérer le marché fait à cette Egard avec Mesieurs Les Députés comme nule, et sans Efait; Moienant La Somme de Quatorze Mille Livres [1] pour Dedomagement du travaille dejast faite; pour les fraix de transport des quatre Bloc de marbre Du port Saint-Nicolat dans mon atelier ; pour un modelle en platre possé à Montpellier ; fraix de voyage, et sejour dans cette Ville; promettant de livrer Les quatre Bloc de Marbre qui sont à ma disposition, et dans mon attelier lorsque j'en serait requit par Monsieur Raymond architecte chargé de La Décoration de la place du Peyrou. A Paris le 30 décembre 1789.

CLODION.

Un peu plus tard, le 3 avril 1790, Raymond informe les Commissaires du Languedoc [2] que, le 1er avril, « le sieur Clodion, sculpteur du Roy, est venu chez le sieur Raymond, architecte du Roy et de la province du Languedoc, pour l'avertir qu'ayant vendu la maison qu'il habite Chaussée d'Antin, et ne s'étant réservé d'y demeurer que jusques à la fin du mois de septembre prochain, il étoit dans l'impossibilité de garder au delà de cette date les quatre blocs de marbre que la Province a fait venir de Carrare pour l'exécution du groupe dont il étoit chargé, et qu'il tenoit en dépôt chez lui jusqu'à ce qu'il en fût autrement ordonné ». Et le 13 septembre suivant, Raymond termine une autre lettre aux Commissaires par ces mots : « ... Je recevrai les ordres que vous voudrez bien me donner pour que les quatre blocs de marbre qui sont ici destinés au grand *Condé et Turenne* soient mis en une place sûre, si cet ouvrage ne se continue pas... » — L'ouvrage ne se continua pas, et peu nous importe ce que devinrent ces quartiers de marbre, auxquels le ciseau de Clodion n'avait même point touché.

HENRI LECHAT.

P.-S. — Il n'a été question ci-dessus que de Clodion et du groupe de *Condé et Turenne* dont il avait été chargé. Les trois autres groupes,

1. Il résulte d'un rapport de l'architecte Raymond, qui accompagnait cet acte de résiliation, que Clodion avait « reçu de la Province deux différents acomptes sur le prix de toute son Entreprise de onze mille deux cents Livres ».

2. L'Assemblée nationale Constituante, par décrets des 26 octobre et 22 décembre 1789, avait supprimé toutes les administrations provinciales. Les États du Languedoc ne se réunirent donc plus; ils furent remplacés par une *Commission provisoire pour le recouvrement des impôts*.

complétés chacun d'un bas-relief, avaient été distribués aux artistes suivants :

Pajou, — groupe de *Colbert et Duquesne*, bas-relief représentant le *Génie de la Navigation ;*

Julien, — groupe de *Lamoignon et d'Aguesseau*, bas-relief représentant la *Justice :*

Moitte [1], — groupe de *Fénelon et Bossuet*, bas-relief?

L'Archevêque de Narbonne et les Députés à la Cour avaient conclu avec chacun de ces trois artistes un traité, le 27 octobre 1784 [2]. Dans le procès-verbal de la séance des États du 30 décembre 1784, il est dit que « suivant ces traités, chacun de ces sculpteurs recevra pour le prix de son travail une somme de trente mille livres, dont vingt-quatre mille livres pour le grouppe, et six mille livres pour le bas-relief, les États demeurant chargés de la fourniture des marbres, ainsi que des frais du placement des blocs sur les piédestaux de la place ; ces trois sculpteurs s'étant engagés d'y venir exécuter lesdits groupes ». On lit un peu plus loin, dans le même procès-verbal, que « les quatre grouppes et leurs piédestaux doivent être achevés et payés en 1792 ». Il résulte en effet d'un « État de la dépense », dressé à la fin de 1784, ou au commencement de 1785, que l'on comptait en avoir terminé avec Clodion en 1788, avec Pajou en 1790, avec Julien en 1791, avec Moitte enfin en 1792.

On remarquera que ces trois derniers sculpteurs se contentaient d'une somme de 30.000 livres en tout, et encore étaient-ils obligés de venir exécuter leur œuvre à Montpellier, tandis que Clodion, qui travaillait à son aise dans son atelier de Paris, était inscrit pour 6,000 livres de plus. Cependant la besogne était la même pour tous les quatre, les dimensions des sculptures étant identiques; il est même stipulé dans une des pièces officielles, pour chacun des trois derniers groupes et bas-reliefs, que « le tout sera exécuté conformément à l'ordonnance et à la richesse du groupe de M. Clodion ». Ces détails sont une preuve nouvelle, si je ne me trompe, de la grande faveur dont jouissait alors Clodion.

1. J'écris le nom de ce sculpteur tel que lui-même l'a signé dans la pièce authentique que je cite plus loin; on le trouve ailleurs écrit *Mouette* et *Moëtte*.

2. Le traité de Pajou a été publié dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, pp. 387-391. Le traité de Julien a été publié dans le même recueil, 1876, pp. 400-405. Les deux traités sont rédigés sur le modèle de celui de Clodion, mais moins détaillés. Quant au traité de Moitte, il n'est pas encore connu.

Les délégués des États ne pressèrent point Pajou, ni Julien, ni Moitte, plus qu'ils ne pressaient Clodion. C'est seulement le 10 janvier 1787 qu'un traité fut signé entre les Commissaires des Travaux publics et le sieur Fabre, marbrier à Montpellier, pour faire venir de Carrare le marbre nécessaire à l'architecture et au revêtement des piédestaux et celui qui devait être fourni aux trois sculpteurs. L'article 6 de ce traité commence ainsi : « Le S[r] Fabre s'oblige et s'engage de fournir tous les blocs de marbre blanc statuaire de Carrare de la première qualité nécessaires à l'exécution de trois groupes, et à l'exécution de trois bas-reliefs confiés à MM. Pajou, Jullien, Mouette, sculpteurs du Roy ; chaque Groupe sera composé de trois ou de quatre blocs de marbre, dont les dimensions seront données au S[r] Fabre, lorsque les trois artistes auront arretté leur modèle d'une manière invariable... » — Les premiers marbres demandés par Fabre à Carrare n'étaient pas encore rendus au port de Cette, quand on décida, en 1789, de résilier tous les traités relatifs à la décoration du Peyrou. Les actes de résiliation de Pajou, Julien et Moitte sont, avec celui de Clodion, aux archives de Montpellier; ils revinrent aux Commissaires du Languedoc, accompagnés d'un rapport de l'architecte Raymond, qui expliquait le bien fondé des indemnités réclamées par les artistes :

Pajou avait fait les modèles de son groupe, et des études ; il demandait 2,400 livres. — 17 décembre 1789.

Julien n'avait à peu près rien fait ; il ne réclamait que 1,200 livres. — 20 décembre 1789.

Moitte avait fait les modèles du groupe et du bas-relief; il demandait 3,000 livres, — 18 décembre 1789.

H. L.



NOTES

SUR

QUELQUES ŒUVRES D'ART

CONSERVÉES EN ESPAGNE



LA splendide exposition organisée à Madrid au cours des années 1892 et 1893, en commémoration du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique, marquera certainement, pour la connaissance et l'étude des trésors d'art de l'Espagne, le point de départ d'une ère non moins féconde que l'exposition de Manchester, de 1857, pour l'étude des trésors d'art de l'Angleterre.

L'exposition madrilène, en effet, a eu l'inestimable avantage de faire sortir pour quelques mois de leurs mystérieuses retraites un monde de productions de tout genre, pour la plupart ignorées des curieux et le plus souvent, aussi, d'examen bien difficile, détenues qu'elles sont en des endroits à peine accessibles au public.

Les innombrables tapisseries de la couronne, les riches orfèvreries, les missels des églises et des couvents, les tableaux presque partout si mal éclairés dans les pieux sanctuaires, les trésors de la Bibliothèque nationale : manuscrits, estampes et imprimés, mille choses en un mot qu'au prix des plus extrêmes fatigues on réussirait à peine à connaître, ont été là réunies dans les salles du fastueux palais de la Bibliothèque nationale et des musées archéologiques, construction que peuvent envier, disons-le en passant, les plus riches capitales du monde.

La *Gazette des Beaux-Arts* fit de cette exposition l'objet d'importantes études dues à la plume compétente de M. Mazerolle. Si nous y revenons, c'est à titre accessoire et simplement pour signaler, avec d'autres renseignements recueillis dans un champ d'investigation plus étendu, quelques particularités encore inédites, et dignes, à ce qu'il nous semble, d'être portées à la connaissance des curieux.

Immense et variée comme l'était l'exposition de Madrid, en dehors d'objets de premier rang auxquels allait tout d'abord l'attention du visiteur, il devait nécessairement s'en présenter d'importance moindre, et dignes néanmoins de ne point passer inaperçus.

Le précieux album récemment publié par la Maison Laurent n'a pu recueillir

que la fleur des merveilles exposées. Double ou même triple, le volume n'eût point suffi encore à contenir tout ce qui méritait de nous intéresser. On n'y trouve figurés qu'un nombre restreint de peintures, à peine quelques miniatures ou tapisseries, et nécessairement aucune estampe. Cela s'explique, mais n'en est pas moins regrettable; l'occasion était propice et ne se retrouvera sans doute pas de longtemps, si tant est qu'elle se représente.

Voici par exemple le curieux tableau de la cathédrale de Barcelone : le *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, figures de demi-grandeur naturelle. A gauche, saint Jérôme dans son costume de cardinal; à droite, le donateur en prière; le tout dans un site sauvage sous un ciel tourmenté.

Jamais peinture ne fut plus explicitement déterminée, car voici la superbe inscription tracée sur le cadre originel et tout à fait contemporaine : OPVS BARTHOLOMEI VERMEIO CORDVBENSIS. IMPENSA LVDOVICI DE SPLA BARCINONENSIS ARCHIDIACONI ABSOLVTVM XXIII APRILIS ANNO SALVTIS CHRISTIANAE M.CCCC.LXXXX.

Inutile de rappeler le caractère tragique que prennent sous le pinceau des maîtres espagnols les scènes de la Passion. Le Christ est inondé du sang qui s'échappe de la plaie béante de son côté. Pour la Vierge, un simple coup d'œil suffit à dire qu'il s'agit de *nuestra señora de major dolor*, tant cela est dramatique. Le caractère du paysage y contribue aussi pour une part.

Du peintre on ne sait rien. Vous ne le trouverez ni dans Palomino ni dans Cean Bermudez, ni même dans les *Annales* de sir William Stirling. Connaît-on de lui d'autres peintures?

Vermeio n'est pas flamand : il n'a rien de commun avec son presque homonyme Vermeyen, qui fut au service de Charles-Quint et suivit l'empereur à Tunis. Bermejo est un nom bien espagnol. N'empêche que l'influence flamande est ici des plus perceptibles. La tonalité générale fait songer à Van Eyck, de qui le Saint Jérôme est inspiré autant que la fameuse figure du Musée de Naples. En somme, ce Vermeio est un maître à rechercher et à étudier.

Les œuvres flamandes primitives étaient si bien connues et si appréciées en Espagne que, de bonne heure, nombre de peintres et de peintures du xve siècle franchirent les Pyrénées. Pas mal de pages ignorées ont, grâce à l'exposition de Madrid, pu être examinées à loisir.

L'attribution à Jean Van Eyck du très précieux portrait de Philippe le Bon, tête de grandeur naturelle, appartenant à la Couronne, ne semble guère justifiable. Nous ne recherchons pas l'auteur de cette création, non point nécessairement peinte d'après nature, car, bien longtemps, il y eut des copistes attitrés de ce genre d'effigies. Van Eyck est trop connu comme portraitiste pour qu'il soit possible de se tromper sur sa caractéristique.

A défaut de Van Eyck, — nous parlons de Jean, bien entendu, car rien n'est moins acceptable que l'attribution à Hubert des trois grandes têtes du Musée du Prado, dont la copie figurait à l'exposition — à défaut de Jean Van Eyck, Vander Weyden était représenté à Madrid par diverses pages importantes. Très certainement l'Espagne a tenu en haute estime ce glorieux contemporain des fameux Brugeois. L'émouvant *Christ en Croix* de l'Escurial ne trouve ici une nouvelle mention que pour nous signaler le rapprochement peu prévu de ses figures de la Vierge et de Saint Jean avec le Christ de marbre de Benvenuto Cellini, à l'Escurial.

Ce rare et précieux morceau sculpté est appliqué sur un fond de peinture que sans doute Philippe II voulut conforme à sa toile de Vander Weyden.

Presque aussi ruiné que ce *Crucifiement* de l'Escurial, mais de qualité à peine inférieure est un diptyque du Musée de Tolède, également peint à la détrempe et représentant d'un côté l'Homme de douleurs, de l'autre la Vierge éplorée, qui le contemple, deux figures à mi-corps et de grandeur naturelle séparées par une colonnette gothique.

Nul peintre n'a poussé si loin l'expression contristée de la mère du Sauveur que Vander Weyden, et ce tableau nous procure une preuve nouvelle de sa profondeur de sentiment. Non seulement le visage, mais le geste si simple et si vrai de la Vierge en larmes caractérisent suffisamment l'auteur. C'est comme d'instinct que les mains de la Vierge se joignent, à la vue du Christ au front meurtri par la couronne d'épines.

Ce tableau, malheureusement si mal conservé, a gardé sa bordure primitive, morceau de style gothique des plus remarquables.

Nous ne saurions manquer de diriger de nouveau l'attention vers l'*Ecce Homo* à mi-corps, peint à l'huile, cette fois, du Musée de Burgos.

A l'exposition, salle 23, n° 251, se présentait, sans provenance indiquée, une *Descente de Croix*, à la détrempe, que les types et le principe ornemental devaient nécessairement faire attribuer à Vander Weyden.

Sous une arcade gothique dominée par une armoirie et le mot *Otavianus*, décorée d'une ligne de figurines de prophètes et latéralement de deux groupes, également sculptés, le *Meurtre d'Abel* et *David combattant l'ours*, la scène principale est représentée en figures hautes de soixante centimètres ou à peu près. Le Christ, presque droit, est supporté par un homme vêtu de rouge et reçu dans les bras de Joseph d'Arimathie en riche costume noir et chausses écarlates. A droite, Madeleine se précipite vers le Sauveur, un pied posé sur l'échelle. Sa tête est drapée de blanc, sa cotte est verte, fourrée de gris avec manches et sous-jupe de brocard. Derrière elle une sainte femme en pleurs. A la droite s'affaisse la Vierge soutenue par Saint Jean, et derrière ce groupe est une seconde sainte femme. Le fond de paysage, fort beau, fort éclairé, montre une ville fortifiée que traverse un fleuve.

Le morceau, en état parfait de conservation se range, par son style même, dans la première moitié du xve siècle. Il ne faut point le confondre avec la *Descente de Croix* appartenant au collège du Corpus Christi à Valence et que l'exposition a fait connaître. M. A. J. Wauters l'attribue à Memling. Nous inclinons, avec M. Mazerolle et d'autres critiques, à l'assigner à Vander Weyden d'ordinaire plus sec, plus anguleux, et, par ses types, moins régulièrement beau que son continuateur brugeois. Le porche sculpté par lequel le peintre nous montre son épisode principal; les anges bleus, dans le *Crucifiement* du volet de gauche; le costume vert de la Madeleine, non moins que le fond du paysage avec sa vue sur Bruxelles : tout cela paraît bien dans les habitudes de Vander Weyden. Un dernier triptyque, provenant du couvent de las Huelgas, avec, au centre, la *Descente de Croix*, à droite la *Résurrection*, à gauche le *Portement de la Croix*, se rattachait à l'œuvre de Bles.

De Memling, en revanche, et indiscutablement, émanait une *Vierge à mi-corps, tenant l'Enfant Jésus à qui elle offre une pomme*. A gauche une glace ronde, au

fond un délicieux paysage. Cette peinture charmante, appartenant à un particulier, se rapprochait grandement du même sujet au Musée de Berlin.

Un portrait de femme, à mi-corps, les mains jointes, les yeux baissés, appartenant au marquis de Heredia, exige une mention spéciale car ce morceau bien connu répète une œuvre du Musée d'Anvers, que, sur la foi d'une estampe de Folkema, l'on a attribuée à l'énigmatique Mostaert et désignée comme Jacqueline de Bavière.

Voici, sous la grande et belle signature : *Marcelianus Coffermans* et la date 1568, une figure de grandeur naturelle de la *Madeleine pénitente.* Le tableau appartenait à D. Enrique Gomez, à Madrid. La pécheresse, entièrement drapée de blanc, est allongée près d'un Crucifix, la main sur un livre. Elle est peu gracieuse et sa chevelure rousse n'ajoute pas un charme à sa personne.

Ce peintre Coffermans dont, jusqu'ici, aucune peinture n'était signalée, était anversois et on le trouve parmi les membres de la Gilde de Saint-Luc, en 1549, où quelques années plus tard, sa fille Isabelle se faisait aussi inscrire, comme peintre. Contemporain des Coxcie, des Floris et des De Vos, il contribue comme eux à caractériser la malheureuse tendance à l'italianisme qui, au XVIe siècle, fit tomber si bas le niveau de l'école flamande. Mais enfin, cette *Madeleine* atteste assez d'habileté, et, à titre d'unique création connue de son auteur, mérite au moins une mention.

Autrement important était le portrait de jeune femme, exposé également par M. Gomez et, depuis, nous apprend-on, passé en d'autres mains. Bien qu'anonyme, le morceau caractérise nettement son auteur : il s'agit d'un Rubens.

Certes, qui prétend chercher la caractéristique du grand peintre dans ses œuvres de bravoure seulement, pourra s'y tromper; mais nous sommes en présence sinon d'un débutant, tout au moins d'un peintre très soucieux du détail et procédant encore avec réserve. L'analyse, toutefois, ne tarde pas à révéler des habitudes qui, en dépit des formes très variées que doit revêtir plus tard la manière du peintre, persistent à travers tout son œuvre. Il y a ici, de plus, la tonalité roussâtre des ombres, constante dans ses travaux de jeunesse. Le portrait n'en conserve pas moins un grand charme.

L'expression de ces grands yeux naïfs, en dépit d'un sourire très fin, les mains gracieuses, un peu maniérées, le prodigieux éclat des chairs, joint à la très grande somptuosité du costume rouge, relevé de broderies d'or et de dentelles, tout cela forme un ensemble essentiellement séduisant. Ajoutons que la chevelure, d'un blond ardent, est relevée de pompons rouges d'un charmant rapport de couleur.

Le mot « École de Rubens », dont se sert l'Album de Laurent où se rencontre une reproduction de cette peinture, est un mot vide de sens. Peu de personnes consentaient à voir dans ce précieux morceau une œuvre de Rubens. Au moment où elle fut exécutée, le peintre n'avait point d'école, et songeait peu à en avoir jamais une.

M. Gomez a bien voulu nous faire connaître que ce très intéressant tableau provient du duc de l'Infantado et se trouvait naguère au palais de Guadalajara où du reste il portait l'attribution à Rubens, entièrement justifiée selon nous par ses caractères.

Pour connaître le nom de la dame représentée, il y aurait lieu tout d'abord



PORTRAIT DE JEUNE FILLE, PAR RUBENS.

Exposition de Madrid, 1892-1893.

(Collection de M. Gomez.)

de savoir si Rubens peignit le portrait en Espagne même, ou s'il l'apporta de Mantoue à son premier voyage. Certainement il appartient à cette période. S'agirait-il d'une des effigies de jolies femmes que, même en Espagne, Vincent de Gonzague prétendait obtenir de son peintre, ou bien de quelque jeune dame que le duc de Lerme, devenu veuf, songeait à épouser?

Précisément en 1603, nous apprenons par l'intéressant travail de M. Armand Baschet [1] qu'il fut question, dans un repas chez le duc de l'Infantado, d'un projet de mariage pour le ministre de Philippe III avec la jeune duchesse de Ferrare, sœur de Vincent de Gonzague. Le portrait de Rubens nous donne-t-il l'image de cette princesse? Nous ne disposons pas des éléments nécessaires pour résoudre la question.

Il n'est point douteux que l'Espagne ne détienne bien d'autres pages de Rubens, jusqu'à ce jour indéterminées; la critique attend toujours le portrait équestre du duc de Lerme si jalousement soustrait à son étude.

En attendant, il nous a été donné de retrouver une page très importante du maître, œuvre qui s'est dérobée aux recherches si actives de M. Rooses : les *Disciples d'Emmaüs*, première version du sujet, celle dont Swanenburg fit une estampe en 1611. Ce tableau orne l'oratoire du palais d'Albe à Madrid.

Comme déjà nous avons eu l'occasion de le constater au simple aperçu de la gravure, Rubens, à ce moment de sa carrière, subissait l'influence de l'école bolonaise. La toile elle-même confirme la présomption. Aussi a-elle pu passer au palais d'Albe pour une œuvre italienne. Sagement conçue, elle est d'une tonalité sombre et n'annonce que de fort loin encore le brillant coloriste anversois.

L'attribution à Rubens des toiles du Musée de Valladolid, fournirait au besoin la meilleure preuve de la très insuffisante connaissance que l'on a du maître en Espagne. L'*Assomption* est un tableau sans valeur, et si le *Saint François d'Assise* et le *Saint Antoine de Padoue* méritent une attention plus sérieuse, celle-ci pourtant aboutit à leur exclusion de l'œuvre du grand peintre.

Les surprises de cette espèce ne sont pas rares en Espagne, où foisonnent les copies d'après Rubens, exécutées, dit M. Rooses, pour orner les chambres des couvents.

Mais c'est à la cathédrale de Burgos que nous attendait la plus imprévue des rencontres. On sait que dans l'ancienne sacristie de ce merveilleux édifice figurent tous les portraits des évêques et archevêques de Burgos et d'Oca, depuis Saint Jacques jusqu'à des temps rapprochés du nôtre. Le croira qui voudra, mais la plupart de ces images, sinon toutes, de grandeur naturelle, sont des têtes empruntées à des gravures et surtout à l'*Iconographie* de Van Dyck, avec l'adjonction des costumes adaptés au rôle que doivent jouer ici les personnages.

Le bon Gérard Seghers est promu Don Inigo Lopez de Mendoza; Horace Gentileschi passe Don Simon II; Inigo Jones, l'architecte anglais, est accommodé en Antonio de Roxas; le graveur Charles de Mallery est superbe en Fernando de Barcas; Aubert le Mire, peut-être à cause de son nom, est devenu Almiro Ier; Jean Baptiste de Bisthoven, le jésuite anversois, est devenu don Garcia de Aragon, et nous en citerions bien d'autres. Quiconque voudra se donner la peine d'emporter à la cathédrale de Burgos un exemplaire de l'*Iconographie* pourra constater la valeur historique absolument fictive de ces portraits de prélats.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., t. XX, 1866, page 42.

Ne quittons point la cathédrale de Burgos sans signaler, dans la sacristie de la chapelle du connétable, un beau petit triptyque de l'école flamande, dans le style de Q. Metsys, — peut-être de Jean de Calcar, — avec, comme panneau central, la *Madone dans un paysage avec l'Enfant Jésus*, à qui trois anges apportent des raisins; comme volet de droite, la *Nativité;* comme volet de gauche, la *Présentation au Temple.* L'extérieur réuni des volets représente l'*Annonciation.*

L'Exposition de Madrid a mis en lumière une nouvelle et intéressante lettre de Rubens appartenant au comte de Valencia, lequel a bien voulu, avec la plus aimable obligeance, la mettre à notre disposition. Elle est jusqu'à ce jour inédite.

Comme le fait observer à propos de ce document M. Émile Michel, en publiant la précieuse lettre de Rubens qu'il a eu la bonne fortune de trouver à la Bibliothèque nationale, si le peintre affirme en 1635 avoir cessé de s'occuper de politique depuis plusieurs années, il n'en reste pas moins en correspondance avec Olivarez et le tient au courant des choses de son pays.

Écrite d'Anvers le 2 juillet 1634, sa nouvelle missive date conséquemment de l'intervalle qui s'écoule de la mort de l'infante Isabelle à l'arrivée du cardinal-infant Ferdinand d'Autriche, le nouveau gouverneur général. Voici cette lettre :

« Excellentissimo Signore,

« Si come V. Ex[a] mi fece molto onore, colla sua del 30 di junio cosi mi lascio con qualque sospetto che la gente destinata alla nostra impresa sarebbe forse impregata in altri dissegni, à che non veggo remedio che di conformarsi alla necessità e la volunta de superiori. Si parla però di ùn altra maniera dicendo il Sig[e] Edelheer e Chiarles che sendo passata la staggione adesso, si sa rimesso il negocio al anno prossimo, et che si tratta sola[te] per riparar le dycke de questo autonno. Il che ha dato tal alarma al portator di questa qual V. Ex[a] puo imaginarse di una persona che per le molte fatiche passate e speranza di qualque premio per l'avenire et sa tanto interesso. Perçiò supplico V. Ex[a] per la sua begninita sia servita di havergli compassione et (se tal è) disingannarlo, sensa imbarcarlo davantaggio come saria necessario passando l'opera avanti, di che poltrà dare à V. Ex[a] minuto raquaglio di bocca, mi parve d'intendere dal Sig[e] Marques d'Aytona vedendolo ultim[te] che quando pure non si potesse fare la Dycka di quest anno (benche gli proprietarij sostengono il contrario) bastarebbe fare il pilottaje et fortificar i posti, che infallibil[te] si puo fare et si assicurarà il negocio perquando si vorra fare il rimanente et si come importa piu per il servicio del Re la sicuressa della citta d'Anversa (che dipende da questo) che l'interesso di particolari, per conto della dycka, io preferrerai sempre questo a quello ; io non mi voglio mettere in arbitrij de guerra che non intendo, non posso però tacere che se il sigr[e] Marchese ha grandi e forse pur importante dissegni in altre partè (dico), non potrebbe far alcuna diversione in parte piu opportuna per distrar le forzze del nimico che in questa di sito tanto remoto. Certe è come V. Ex[a] haverà inteso inansi la sua partenza de quî che il Morgan et Hoymacker governatori de Berges e Lillo hanno visitato la Dycka et i contorni del Melckhuys, Idio sa à che fine. Io confesso che restarey molto mortificato se per le nostre dilationi fossemo invenuti del nimico il quale preoccupando questi posti si avicinara d'un gran passo piu a questa citta.

« Mi perdone però V. Exa se mi stendo a ripresentar a V. Exa un negocio il quale e tutto suo e del quale ha maggior noticia che tutti nooi altri insieme et il effetto ha procurato con tanto affetto che se giamai si ponera in opera shaveva meritamente l'obligo intiero à V. Exa sola alla quale baciando humilmente le mani resto con tutto il cuore in eterno.

« Di Vostra Excellensa,

« Humilsssmo et devotissimo servitore

« D'Anversa il 2 di julio 1634.

« Petro Pauolo Rubens. »

La pièce n'est pas seulement politique. Bien qu'il s'en défende, Rubens s'y mêle des choses de guerre. La digue dont il s'occupe était le barrage que le marquis d'Aytona, gouverneur intérimaire des Pays-Bas espagnols, faisait faire non loin d'Axel pour couper le passage à la flotte des Hollandais. Rappelons que le cardinal-infant les battit à Calloo et que ce fut même pour célébrer cette victoire que Rubens peignit le portrait équestre actuellement à Madrid et composa le fameux char qui parut à l'entrée du gouverneur général à Anvers. Jacques Edelheer était conseiller et pensionnaire d'Anvers.

Parmi les trésors que la Bibliothèque Nationale de Madrid a fait figurer à l'Exposition figurait un Atlas manuscrit de grandes cartes, rehaussées d'or et enrichies d'une ornementation superbe. Cet admirable ensemble est, comme dimension et physionomie, absolument connexe à un Atlas des Pays-Bas et de l'Allemagne que possède la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles, attribué tour à tour à Jacques Deventer et à Jean de Dœtecum, mais dont les notes de Pinchart tendaient à faire assigner plutôt la paternité à Chrétien Sgrooten, cosmographe de Philippe II et d'Albert et Isabelle.

L'inscription suivante tracée sur l'Atlas de Madrid tranche la question :

Orbis terrestris tam geografica quam chorographica descriptio una cum veteri et recenti locorum omnium nomenclatura. Per invictissimæ Mætis suæ geographus Christianum Sgrothenium Sonsbecken.

Il existe deux localités du nom de Sonsbeck : l'une, dans la province du Rhin, cercle de Dusseldorf, l'autre dans la Gueldre. En parcourant l'atlas de Bruxelles, nous constatons que la carte de la Gueldre donne le nom de Sonsbeck en grands caractères, bien qu'il s'agisse d'une simple bourgade, d'où l'on est amené à conclure que le géographe a voulu grossir un peu l'importance de son lieu natal.

Puisque le nom des Dœtecum, graveurs cartographes fameux du xvie siècle, vient de passer sous notre plume, signalons un superbe ensemble, un planisphère, envoyé à l'Exposition de Madrid par l'archevêque de Valence. L'inscription portait : *Carta geographica por Juan Bautista Vrient, grabada en Amberes en 1592 por Juan Dotecum.*

Il s'agit, pensons-nous, d'une œuvre unique, tout au moins extrêmement rare, et dont voici le titre exact : *Nova et exacta terrarum orbis tabula geographica et hydrographica. Antverpiæ apud Joannem-Baptistam Vrient.* — Puis, dans un beau cartouche dans le goût de Vredeman de Vriendt, la dédicace, en espagnol, à Albert

d'Autriche, le neveu de Philippe II, alors cardinal de Tolède, et la date 1592 avec les mots : *Johannes à Dotecum una cum filio Baptista a Dotecum fecerunt.*

Ce bel ensemble, malheureusement mal conservé, se complète par un encadrement délicieux, dans le genre mauresque, auquel on recourait d'ordinaire pour orner les clavecins de Ruckers. Il n'est point mentionné dans le grand ouvrage de M. Nordenskiöld.

L'intervention des Flamands dans les choses de l'art et de l'industrie se constate presque à chaque pas que l'on fait en Espagne. Si, d'une part, les architectes et les sculpteurs néerlandais concourent à l'édification et à l'embellissement des cathédrales, de l'autre les orfèvres, les ciseleurs, les fondeurs, les incrusteurs, sont mis en constante réquisition par les monarques espagnols.

La plus belle des pièces d'artillerie exposées à Madrid par le Ministère de la Guerre, portait les mots : *Hans Poppenrieder had mich gossen. Año Dni M.D.XVI.*. Ce Poppenruyter, un Malinois, dont probablement Albert Dürer a figuré l'atelier dans sa fameuse estampe, n'était pas seulement un fondeur habile, il était aussi un homme de grand goût si l'on en juge par cette pièce. De son vrai nom, il s'appelait Neumerckt. Le lieutenant général Henrard, dans ses *Fondeurs d'Artillerie,* le désigne comme ayant été au service de l'empereur de 1490 à 1534 et comme le principal représentant de son art en Europe.

Sur un astrolabe de cuivre, superbement travaillé, nous relevons l'inscription *Philippo Rege — Gualterius Arsenius Gemmæ Frisii nepos, Lovanii* 1566.

M. Van Even, le savant archiviste, a fait pour nous d'infructueuses recherches à Louvain, touchant ce neveu de Gemma Frisius, un des plus grands astronomes de son temps.

Sur le pied du magnifique lutrin de cuivre du chœur supérieur de l'Escurial, pièce déjà fameuse au XVI[e] siècle, nous retrouvons l'adresse d'un Anversois : *Hecho en Anveres por Juan Simons Flandrero, año* 1571. Ce Simons fit partie de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, dès l'année 1547, en qualité de sculpteur et de fondeur en cuivre. On doit connaître d'autres travaux de sa main.

L'Escurial a conservé un vaste ensemble de peintures de toutes les écoles, et sa bibliothèque, qui fut originairement celle de Philippe II, est riche en estampes. Personne n'ignore que c'est à l'Escurial que se rencontrent les principales productions de Jerôme Bosch, notamment le *Portement de la Croix*, à juste titre envisagé comme son chef-d'œuvre, et, dans la salle dite des ambassadeurs de Philippe II, — cabinet d'une simplicité presque monacale, — ce curieux tableau rond, dit des *Péchés capitaux*, déjà signalé par Van Mander comme une des pages capitales du maître et dès lors occupant son emplacement actuel.

Mentionner *La Robe de Joseph apportée à Jacob,* c'est citer une des principales créations de Velasquez, peinture datant, comme le *Vulcain,* du Prado, du premier séjour de son auteur à Rome.

De même qu'à Munich on délaisse la Galerie de Schleissheim pour la Pinacothèque, de même, en Espagne, l'Escurial n'est visité que très accessoirement pour ses peintures, dont plusieurs, cependant, restent importantes en dépit des splendeurs du Prado. On a pu lire ailleurs la méprise de quelques critiques, touchant la *Descente de Croix,* de Roger Vander Weyden. L'Escurial, en somme, contient un millier de peintures, dont plusieurs suffiraient à motiver le voyage, assez court d'ailleurs, qui sépare la capitale de l'austère mais grandiose résidence de Philippe II.

Il va de soi que les œuvres qu'on y rencontre, particulièrement celles qui servent encore à décorer les anciens appartements du roi, sont en parfaite harmonie avec ce très impressionnant milieu.

L'espace nous manque pour les analyser ici ; il y a lieu toutefois de mentionner d'une manière spéciale une *Madone*, assise dans un paysage, tenant l'enfant Jésus, qu'elle embrasse. Les volets, car il s'agit d'un triptyque, représentent sainte Barbe et un donateur, ensemble fort proche de Q. Metsys.

Les travaux d'époques très diverses se confondent à l'Escurial. Ainsi dans les appartements royaux se rencontrent les tapisseries de Goya. Pour qui s'intéresse aux tableaux de fleurs, il y en a une série importante, dans laquelle Daniel Seghers, le jésuite d'Anvers, tient la première place.

Les attributions sont parfois assez fantaisistes et ne doivent être acceptées que sous réserve, alors surtout qu'il s'agit des écoles du nord.

Le marquis de Monistrol avait fait figurer à l'exposition de Madrid un joli portrait de jeune fille blonde, coiffée en tresses, le cou entouré d'une fraise à tuyaux. Cette peinture était exposée sous le nom de Holbein. Il s'agissait, beaucoup plus probablement, d'une peinture de Nicolas Lucidel, à proprement parler Neuchatel, l'auteur trop peu étudié d'admirables effigies, du reste fort rares.

Bien plus étrange était l'attribution à Perino del Vaga d'un dessin de grande allure, à la plume et au lavis (Salle 27, n° 92), offrant en outre le puissant intérêt de nous procurer la représentation d'une *corrida de toros* au XVIe siècle. Des taureaux lancés dans l'arène y sont livrés à la poursuite de toreros amateurs, ce qui se passe encore de nos jours. La scène, où interviennent un nombre incalculable de figures, est des plus mouvementées. Pour qui connaît le dessin de la Bibliothèque de Bourgogne, le *Pardon des Gantois*, le créateur de cette œuvre est facile à reconnaître. Il s'agit de J. C. Vermeyen, à qui l'on doit la remarquable tenture de la *Conquête de Tunis*, laquelle aussi figurait à l'exposition.

Il ne sera point superflu d'attirer l'attention sur quelques estampes de haute importance appartenant à la Bibliothèque Nationale.

Deux pièces surtout, en dépit de leur rude exécution, méritent de compter parmi les précieux spécimens de la gravure en métal à ses débuts : la *Roue de Fortune* et la *Mort perçant de ses flèches des hommes de toutes conditions, réunis dans la couronne d'un arbre*. Il s'agit évidemment d'un maître du milieu du XVe siècle.

Du portrait du marquis de Viana, il a été parlé déjà dans la *Gazette*. Le morceau est exceptionnel et jusqu'à ce jour unique.

Il n'en est point de même, par exemple, de l'*Estampe votive en l'honneur de la Vierge*, où figure, avec la signature du Fr. François Domenech, la date 1488. Passavant, qui décrit cette estampe, croit y lire : *S. Franciscus; S. Dominicus*. Il se trompe absolument.

Que la pièce soit espagnole, comme le dit M. Lippmann, dans son récent *Manuel d'Histoire de la Gravure*, nous le croyons avec lui ; mais ce que l'auteur paraît avoir ignoré, c'est que les seules épreuves existantes de cette estampe sont tirées du cuivre appartenant au Cabinet de Bruxelles, y compris l'épreuve de la Bibliothèque de Madrid, provenant de D. Valentin Carderera, à qui elle fut

remise par l'auteur même de ces lignes. Elle porte, du reste, au revers la marque qui atteste sa provenance.

Deux estampes inédites de Pierre Perret sont à la fois très belles et de grande valeur historique. La première représente l'impératrice Doña Maria, fille de Charles-Quint : *retirada en el convento de las Descalzas reales*, dit l'inscription.

Datée de 1585, elle est signée *Petrus Perret Antverpianus*, mention digne d'être recueillie, car la plupart des auteurs font naître Perret à Oudenarde. Cean Bermudez s'est longuement occupé de ce maître. Il fut au service de Philippe II et nous a laissé d'admirables planches de l'Escurial exécutées d'après les propres dessins de Herrera, dont, au surplus, il a gravé le portrait que l'on voit encore exposé dans le monastère de Saint-Laurent el Real.

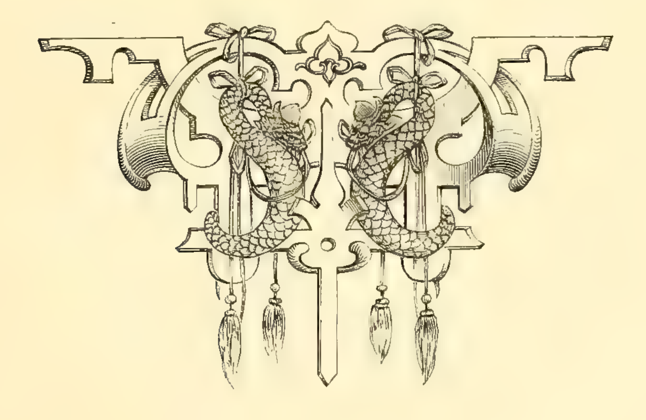
Perret nous a laissé aussi un beau portrait de Lopes de Vega, gravé en 1625, avec la légende : *Simplicius longe, Posita miramur.* Sa carrière s'acheva à Madrid en 1637.

On a pu voir aussi à l'exposition de Madrid un petit portrait de Quevedo : *Don Francisco Quevedo Villegas*, par Juan de Noort, autre graveur flamand fixé en Espagne, et dont les œuvres, rares d'ailleurs, sont loin de valoir celles de Perret.

Enfin, pour finir, voici un portrait de première importance, par Jean Wiericx, estampe restée inconnue à Alvin, et peut-être unique : l'effigie d'Arias Montanus, le confesseur de Philippe II, que le roi avait envoyé à Anvers, pour y revoir les épreuves de la Bible polyglotte de Plantin.

La petite pièce, très délicatement gravée, mesure en hauteur 150 millimètres, en largeur 100 millimètres environ. Il y a lieu de la décrire. Le personnage est debout, à mi-corps, la main droite appuyée sur une table. La main gauche, pendante, tient un livre. Une écharpe part de l'épaule droite et se dirige à gauche, vers la ceinture. La marge inférieure est blanche. Au bas et à droite, est inscrite la signature : *Johā.*
W.

HENRI HYMANS.



CORRESPONDANCE DE RUSSIE

Moscou, juillet 1894.



oscou, l'ancienne capitale, avec son Kremlin pittoresque, son architecture variée, son caractère de vie nationale si remarquable, ne pouvait certes pas rester indifférente aux questions de Beaux-Arts. Entrée une des dernières dans le mouvement artistique, vivant longemps des miettes que lui envoyait de ses musées la première capitale de l'Empire, Moscou, grâce à sa population intelligente et active et au patriotisme de ses citoyens, a su, en peu de temps, créer un véritable foyer d'art national. C'est l'école de peinture et de sculpture de Moscou qui a fourni le plus grand nombre de talents à l'art russe et lui a imposé son cachet particulier, son genre vif et si original. De même que cette École, il y a un demi-siècle, a dû son origine à l'initiative privée de quelques amateurs nobles et désintéressés, de même la Galerie de peinture de la ville, dont nous sommes fiers à présent, est une création de la munificence des frères Tretjakow, deux braves moscovites qui l'ont dotée, non seulement de leurs importantes collections, mais aussi de moyens pour assurer pour toujours son existence matérielle. Cette galerie, contenant la riche collection de peintures russes (principalement les maîtres modernes et contemporains) de M. Paul Tretjakow, et celle, très choisie, de peinture moderne de l'étranger, de son frère défunt Serge, — constitue un don superbe, qu'on évalue à quelques millions de roubles.

Mais ce goût pour les Beaux-Arts, manifesté par ces généreux amateurs, n'est pas un fait isolé. Dans les trente dernières années, plusieurs importantes galeries privées se sont formées au sein de la société moscovite, s'alimentant non seulement d'œuvres d'art d'artistes indigènes, mais aussi de maîtres étrangers et principalement de l'école française, si riche en véritables chefs-d'œuvre. Tout ce mou-

vement se produit dans la sphère de l'art moderne et contemporain; les amateurs d'œuvres anciennes sont rares.



MARIE-ADELAÏDE DE SAVOIE, PAR FR. DE TROY.

(Collection de M. Stschoukine)

Le musée de l'État que possède Moscou et qui s'appelle « Musée public et de Roumjantzew » est de peu d'importance au point de vue de l'histoire de l'art La partie la plus précieuse en est l'ancienne galerie Prianischnikow, acquise et donnée au musée par l'empereur Alexandre II, et qui contient les tableaux de

maîtres russes de la première moitié de ce siècle, ainsi que l'important tableau d'un chef d'école, l'*Apparition du Christ au peuple*, par Alexandre Iwanow. Quant aux tableaux d'autres Écoles, anciennes ou modernes, ils sont pour la plupart très médiocres; on ne trouverait guère à signaler que des pièces isolées, des copies, d'après les maîtres italiens de la décadence, données par l'État ou par des personnes privées.

Pour compenser en quelque sorte cette lacune, le feu prince Michel Galitzine, amateur et connaisseur d'art distingué, avait ouvert au public de Moscou sa riche collection privée, qui contenait une belle galerie de tableaux anciens et une bibliothèque choisie d'éditions rares. Mais son fils et héritier en voulut disposer autrement, et on parla beaucoup de son intention de vendre ces trésors à l'étranger. Grâce à l'empereur Alexandre III, la Russie a conservé cette collection, acquise par l'Empereur qui la fit transporter à Pétersbourg. C'est à l'Ermitage qu'on peut admirer à présent les chefs-d'œuvre de cette galerie, perdue toutefois pour Moscou, et entre autres le fameux triptyque du Pérugin, une des plus belles pièces de la salle italienne de la galerie impériale.

Mais si notre musée public est insuffisant pour l'étude des vieux maîtres, on rencontre encore, en revanche, dans les collections privées, malheureusement aussi très affaiblies depuis une cinquantaine d'années, de véritables pièces capitales. Ces collections privées datent de la grande époque du règne de Catherine II, qui sut faire naître dans la noblesse russe le goût pour le beau dans les arts et les lettres. Tout le monde connaît l'amour passionné de la grande souveraine pour les Beaux-Arts, sa correspondance avec les savants et les artistes, concernant les questions d'art, ses acquisitions artistiques. Les grands de la Cour et de la noblesse suivaient l'exemple de l'Impératrice, et c'est principalement sous son règne que se sont formées de belles collections dont, malheureusement, on ne voit que les tristes débris. Aussi, de cette époque date l'influence du goût artistique français sur la société russe, le séjour en Russie d'artistes français, porteurs de grands noms de l'École.

Ce court aperçu était nécessaire pour expliquer l'existence à Moscou, dans des collections privées, d'œuvres d'art qui peuvent intéresser la grande famille des amateurs hors de la Russie. Une excursion dans ces collections présenterait un intérêt tout particulier et pourrait même conduire à des découvertes curieuses, à en juger d'après les quelques expositions particulières qui ont été organisées par notre *Société d'amateurs des Beaux-Arts* et par les Comités de bienfaisance. Nous ne prétendons pas faire à la fois l'analyse de toutes ces collections, mais nous nous proposons de donner de temps en temps de courtes communications sur les tableaux et autres œuvres d'art qui nous paraîtront avoir un intérêt général au point de vue de l'histoire de l'art.

En commençant par l'*École française*, nous sommes heureux de pouvoir donner des renseignements et les détails concernant quelques beaux tableaux et dessins de la belle époque du XVIIIe siècle, dans la collection de M. Dmitry Stschoukine, jeune collectionneur très passionné pour l'École française de l'époque indiquée. Outre une réunion des plus belles gravures en couleurs de Debucourt, cette collection nous offre tout d'abord un superbe portrait de femme peint par François de Troy, le père (1645-1730). C'est le portrait fort rare de Marie-Adélaïde de Savoie, depuis duchesse de Bourgogne, mère de Louis XV, comme il résulte de l'inscription

tracée sur la peinture même, qui porte : « Marie-Adélaïde de Savoye, née le 5 décembre 1685, peint à Paris par François De Troy 1697 ». La pauvre duchesse, morte si tristement d'une rougeole épidémique avec son mari, le Dauphin duc de Bourgogne, et son fils aîné, le duc de Bretagne, en 1712, est représentée sur notre tableau à l'âge de 12 ans, juste à l'époque de son mariage, comme fiancée du duc



JEUNE MÈRE ENDORMIE.

Dessin au bistre, par J.-M. Moreau le jeune.

de Bourgogne, lui-même âgé seulement de 13 ans. Le dernier, comme on sait, a été peint par H. Rigaud, et de ce portrait existe la belle gravure de Pierre Drevet (*Ambroise Firmin-Didot :* les Drevet, etc., nº 57). Ensemble les deux jeunes époux sont représentés sur une petite gravure en médaillon d'Edelink. En regardant ce beau portrait, on se souvient aussi de la remarque de Voltaire (*Siècle de Louis XV*, chap. XXVII) qui, parlant de la gracieuse duchesse, dit : « Ce n'était pas une beauté parfaite, mais elle avait le regard tel que son fils, un grand air, une taille

noble ». La peinture de François de Troy est vraiment charmante : les tons des chairs s'harmonisent avec les touches franches et délicates du costume, et toute la figure se détache avantageusement du fond, où l'on voit une draperie foncée, un petit coin de ciel bleu et un bouquet de feuillage touffu. La jeune fille, vue jusqu'aux genoux, est représentée de face, la tête un peu inclinée à droite, un doux sourire aux lèvres. Elle tient le bras gauche sur une console, qui porte l'inscription déjà citée, et soutient de l'autre l'hermine de son manteau de pourpre. Elle est vêtue d'une robe en satin blanc à taille brodée d'or, autour de laquelle est jeté le manteau de pourpre bleu, parsemé de fleurs de lis d'or. Le portrait peint sur toile mesure un mètre en hauteur et 81 cent. en largeur. Le possesseur actuel ne connaît pas la provenance du tableau, il l'a acheté chez un marchand qui n'a pu le renseigner.

Un autre tableau de la même collection, ayant pour sujet une *Toilette de Vénus*, et provenant de la belle galerie du prince Alétis Galitzine, maintenant dispersée, est fort intéressant, mais il est difficile d'en fixer l'auteur. La déesse, enveloppée d'un drap léger et transparent, est assise dans un fauteuil et tourne sa jolie tête vers un miroir que lui présentent deux amours badins, tandis qu'une suivante est occupée à lui mettre la couronne sur sa riche chevelure. Plus loin, vers la gauche, nous voyons deux autres suivantes caressant des colombes. La scène se passe en plein air, au milieu d'un feuillage poétique qui laisse voir au loin le char de la beauté divine.

Le tableau ne porte pas de signature, mais il nous fait penser à l'admirable peintre de l'Olympe de la Pompadour. Ce qui nous fortifie dans l'attribution de ce tableau à François Boucher, c'est, outre le sujet et le style de la composition, ces teintes gris-perle des carnations relevées par des roses tendres, et cette ondée de clair-obscur transparent jetée avec nonchalance sur les joues des amours et les figures du second plan. Nous avons en vain cherché dans Goncourt (*L'Art du XVIIIe siècle*) et Paul Mantz (*François Boucher*) une indication quelconque de ce tableau. A notre connaissance, il n'a pas été gravé. Mais ce fait n'a pas d'importance décisive, vu la possibilité d'une commande directe de la part d'un gentilhomme russe, qui a pu emporter le tableau avant que le peintre ait eu le temps d'en faire faire une gravure. La toile, d'une parfaite conservation, mesure 80 centimètres de largeur sur 1 mètre de hauteur.

C'est toujours à la collection Stschoukine que nous empruntons les quatre beaux dessins de J.-M. Moreau le jeune, dont nous allons parler. Le nom de Moreau le jeune n'est pas inconnu en Russie, et son court séjour à Pétersbourg comme professeur à l'Académie des Beaux-Arts (1757-1759) a laissé à tous les collectionneurs le désir de posséder ses admirables dessins et ses eaux-fortes. Les dessins dont il est question se rapportent aux années 1762 et 1773, c'est-à-dire au début de la carrière de l'artiste et à sa belle époque. Les deux premiers, signés « J.-M. Moreau le jeune, 1762 », mesurant 33 centimètres en hauteur et en largeur, sont donc de forme carrée et lavés au bistre, le procédé favori de Moreau le jeune. Le premier, où l'on voit une scène de bonheur de famille, porte en soi l'influence visible de J.-B. Greuze, que le jeune Moreau aimait à copier, même de mémoire. Cette jeune mère endormie dans un fauteuil, un livre dans la main, auprès de ses enfants auxquels une gouvernante recommande d'être sages, n'est-elle pas inspirée de la *Philosophie endormie* de Greuze, gravée à l'eau-forte par notre artiste? Le

second dessin est d'un intérêt plus grand. Nous y voyons Moreau le jeune dans son art personnel, si bien exprimé beaucoup plus tard dans le *Monument du Costume*, publié par Prault en 1789. Ce dessin nous montre le boudoir d'une jeune femme à sa toilette, entourée de galants visiteurs et de musiciens. Assise devant sa table sur laquelle on voit un masque et tous les petits riens qui doivent servir



LE BOUDOIR.

Dessin au bistre, par J.-M. Moreau le jeune.

à faire briller sa beauté, elle se prépare pour un bal. Il paraît qu'on chantera à ce bal, car non seulement la jeune femme tient une feuille de musique en main, mais elle est encore entourée d'un jeune homme jouant de la flûte pour accompagner le chant d'une autre femme qui déchiffre sa partie. Sa jolie tête est arrangée par une jeune et coquette servante, interrompue dans son occupation par l'arrivée de deux personnes déguisées, les masques en mains. Quoique de la même époque que le premier dessin, celui-ci porte le cachet d'un art plus avancé et d'un faire

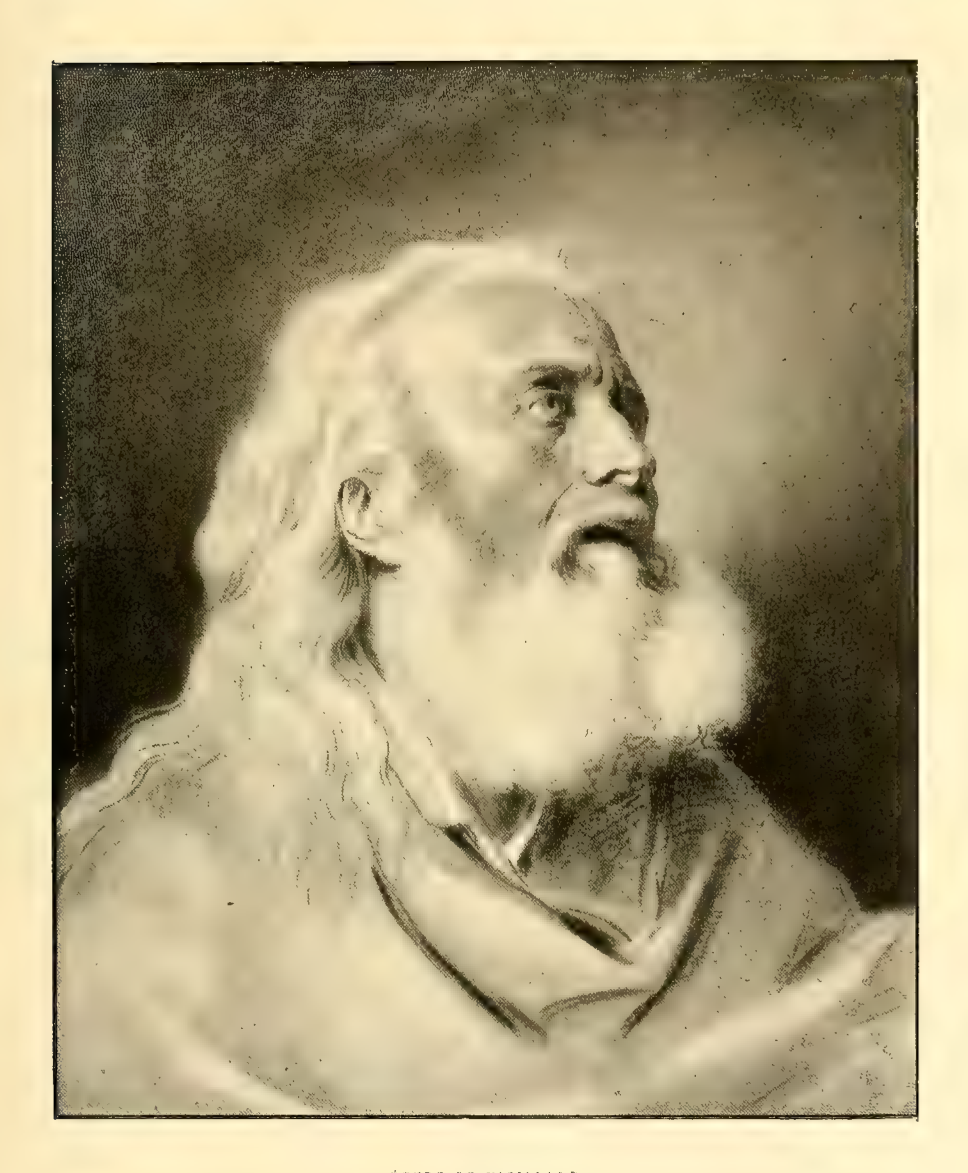
plus libre. On croit tenir devant les yeux une des belles gravures du *Costume*, la « Petite Toilette », par exemple. Les deux dessins de la collection Stschoukine ont les mêmes dimensions et devaient peut-être servir à toute une série de gravures.

Quant aux deux autres dessins, d'un art tout différent, ce sont des têtes d'étude, grandeur naturelle, au pastel, et signées : « J. M. Moreau, le jeune, 1773 ». On sait par les biographies de notre artiste (Goncourt, *ouv. cité:* Adrien Moureau : *Les Moreau*), qu'il aimait ces études et leur attribuait une assez grande importance, puisqu'il en présenta quelques-unes à l'Académie. En 1781, il exposa, comme il est indiqué sous le n° 302 du livret, trois études au pastel sous le même numéro : une tête de femme et deux têtes de vieillard. Eh bien, ces vieillards ne sont-ils pas ces études de la collection de M. Stschoukine? C'est vrai qu'il sont datés de 1773, tandis que l'exposition a eu lieu en 1781. Mais est-ce que Moreau ne pouvait pas choisir pour sa première exposition des travaux anciens? Cela nous paraît très probable, parce que, en 1781, il était fort occupé comme illustrateur, et le temps pouvait lui manquer pour faire de nouvelles études d'après nature. J'aurais à relever encore dans la collection Stschoukine une charmante miniature de Prud'hon, représentant une *Jeune femme tourmentée par un satyre.* Cette miniature n'a que 12 centimètres en largeur sur 14 en hauteur; elle nous donne le type favori des femmes de Prud'hon, et rappelle notamment le célèbre *Enlèvement de Psyché;* signée du nom de l'artiste, cette jolie peinture ne porte pas de millésime, mais elle doit être rapportée à l'époque qui suivit le séjour de Prud'hon en Italie et elle nous fait voir une fois de plus l'influence sur notre artiste des maîtres italiens. Le satyre a quelque chose de Léonardesque, tandis que la jeune femme nous fait penser au divin Corrège.

Pour terminer, je tiens à signaler maintenant une nouvelle trouvaille que je viens de faire et qui me semble avoir de l'importance. Il s'agit d'une esquisse de François Boucher, représentant l'*Enlèvement d'Orithie par Borée*, peinture à l'huile sur toile, mesurant 48 centimètres en hauteur et 38 centimètres en largeur, et signée F. Boucher, 1760. Je regrette infiniment que la photographie rende très imparfaitement les figures de Borée et des petits amours, favorisant le rapt de la belle, parce que ces parties de la peinture sont tenues dans des tons rougeâtres Il sera impossible, je le crains, de reproduire en gravure, et même d'interpréter exactement l'épreuve que j'adresse à la *Gazette*. Une image aurait pourtant une éloquence supérieure à celle de toute description.

J'attache beaucoup d'importance à cette peinture de Boucher, parce qu'elle nous donne l'unique composition d'un sujet qui a dû l'occuper beaucoup. Le catalogue des Goncourt sur l'Art du XVIIIe siècle ne parle qu'une fois de l'*Enlèvement d'Orithie par Borée:* c'est en mentionnant les œuvres laissées par Boucher dans son atelier, à sa mort, et dont la vente a été faite en 1770. Nous y lisons (p. 281 édit. Charpentier) : « Parmi les tableaux mythologiques non gravés... l'*Enlèvement d'Orithie par Borée*, grisaille (H. 13 p. L. 10 p.). » M. André Michel (*François Boucher*, p. 128) ajoute encore un détail : « Grisaille *à l'huile sur papier*. » C'était donc jusqu'à présent la seule composition connue traitant ce sujet; car, dans les autres parties du catalogue, nous ne rencontrons ni peintures, ni gravures, ni dessins représentant l'*Enlèvement*. Aussi la grisaille, vendue en 1770, n'a laissé aucune trace de son existence, et nous ignorons complètement non seulement où

elle se trouve, mais aussi l'ordonnance de la composition. Notre tableau n'est-il pas cette grisaille perdue, dont parlent les auteurs cités, vu que le terme *grisaille*



ÉTUDE DE VIEILLARD.

Pastel, par J.-M. Moreau le jeune.

s'employait quelquefois aussi pour les esquisses en couleurs? Mais il y a à objecter que la grisaille, laissée par Boucher dans son atelier, ne mesurait que 13 pouces en hauteur et 10 pouces en largeur, et était donc plus petite que notre tableau. En outre, d'après André Michel,[1] la grisaille en question était peinte sur papier

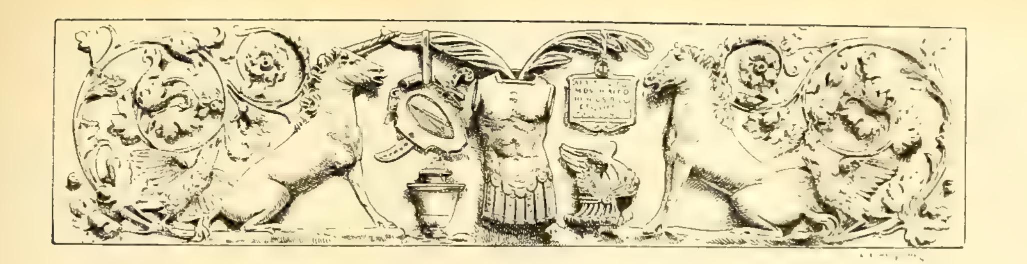
huilé, tandis que notre peinture est sur toile. Il s'ensuit que nous avons devant nous une œuvre de Boucher inconnue jusqu'à présent, et que notre esquisse, ainsi que la grisaille disparue, laissent présumer encore l'existence quelque part d'un tableau achevé de l'*Enlèvement d'Orithie;* en tous cas, les deux études de ce sujet par Boucher, sujet si complètement dans son goût, nous disent que cette fable mythologique le préoccupait particulièrement dans la belle époque de son activité artistique.

S. SCHEIKEVITCH.



Le rédacteur en chef, gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.



LES DESSINS D'INGRES

AU

MUSÉE DE MONTAUBAN



Le Musée de Montauban renferme une collection sans doute unique en France par l'intérêt qu'elle offre à l'historien de l'Art [1]. Plus de trois mille dessins, représentant, sans aucune solution de continuité, les études, les ébauches, les esquisses d'Ingres pendant soixante-dix ans de sa vie, et permettant de suivre pas à pas l'évolution de sa manière, la formation de son système, la genèse de ses œuvres principales, voilà certes un document d'importance peu commune pour la connaissance du grand artiste, à qui tous aujourd'hui, même les plus audacieux novateurs de la peinture et de la critique, rendent unanimement justice.

Mais là ne se borne point l'enseignement qui se dégage de ce labeur colossal, ressuscité à nos yeux à mesure que nous feuilletons

1. Plusieurs personnes possèdent ou ont possédé de véritables collections de dessins d'Ingres : MM. Reiset, Haro, Balze, Gatteaux, Duban, Marcotte, Baltard, Forgeot, Galichon, Marcolier, etc., etc. A Montauban même, M. Montet-Gilibert, M. Lacaze, Mme Delmas conservent de charmants portraits au crayon signés du maître. Mais le dépôt du Musée, formé par le double legs d'Ingres et de M. Cambon, son ami, reste incomparable par le nombre et l'importance des œuvres.

les cartons : nous y voyons passer l'histoire d'un siècle entier, fixée en ses changeantes allures, le mouvement des idées, des conventions, des modes d'art, les variations du caractère, des moyens expressifs, de la physionomie, de l'âme française, en un mot, — tout cela reflété, ou plutôt répercuté, transposé dans ce long effort, d'une unité si identique et si soutenue.

Je ne sais guère de spectacles plus instructifs qu'une visite dans ce petit musée de province, où le silence et la solitude rendent la méditation facile.

Nous n'avons pas la prétention de révéler au monde des arts l'existence de la collection montalbanaise [1] : M. Charles Blanc et M. le Vte Delaborde en ont connu les pièces principales ; certaines de ces pièces ont été reproduites par la gravure et par la photographie; quelques originaux ont même figuré dans des expositions parisiennes. Mais l'usage qui en a été fait jusqu'à présent est bien différent de celui que nous avons en vue aujourd'hui. MM. Charles Blanc et Delaborde n'ont retenu, parmi ces feuillets innombrables, que les « compositions », les « dessins d'ensemble » qu'ils pouvaient comprendre dans l'*œuvre* proprement dite du peintre, écartant, de

1. Charles Blanc (*Ingres, sa vie et ses œuvres*, 1870) ne cite dans son catalogue que vingt-cinq croquis de notre collection. M. le vicomte Delaborde (*Ingres*, 1870) n'indique qu'une dizaine de portraits et six compositions tirés du même fonds.

Nous ne pouvons donner ici la liste comparative de tous les dessins publiés, par un procédé ou par un autre; il suffit d'indiquer sommairement l'importance des principales publications.

Calamatta et Dien ont gravé une vingtaine de portraits, et quelques compositions (l'*Enfant au chevreau*, publié dans la *Gazette* en 1861, le *Jeune Pâtre au bonnet phrygien*, etc.), qui ne se trouvent point à Montauban, non plus que la plupart des croquis (quarante environ) reproduits par M. Marville, photographe du Louvre.

M. Gatteaux en a photographié 120, dans deux livraisons, éditées en 1875 sous les auspices du ministère de l'Instruction publique : sur ce nombre, il en est à peine une dizaine qui intéressent le fonds montalbanais. Encore faut-il ajoute quer plusieurs reproductions sont faites d'après des calques, et que M. Gatteaux n'avait plus un souvenir bien net de l'origine des photographies qu'il avait prises autrefois. Ainsi donne-t-il, comme tirée de sa propre collection et brûlée pendant la Commune, une des plus belles esquisses d'Ingres, la jeune fille du groupe des fiancés de l'*Age d'or* (n° 102 de la liste Gatteaux, marqué d'un astérisque). Or, ce dessin, impossible à méconnaître, à cause des notes dont Ingres l'a parsemé et même des taches qui en maculent le papier, figure à Montauban, en belle place, dans la deuxième salle du Musée, sous le n° 190.

En 1882, M. Montrosier (*Trois peintres modernes*, chez Baschet) a reproduit quatorze dessins d'Ingres dont la plupart avaient été déjà publiés.

propos délibéré, toutes les études de détail; les graveurs comme Calamatta et Dien, les photographes comme M. Marville, les col-



FEMME A LA GUITARE, ÉTUDE POUR LE « BAIN TURC ».

Dessin d'Ingres.

(Musée de Montauban.)

lectionneurs comme M. Gatteaux n'ont reproduit que les pages qui leur paraissaient offrir en elles-mêmes un intérêt isolé et suffisant, les « beaux morceaux » et les « personnages » achevés. Ils n'ont eu

d'ailleurs à leur disposition qu'une très minime partie des croquis maintenant réunis dans la ville natale du peintre [1].

Quelque chose reste à tenter : c'est un examen critique, portant d'abord sur l'ensemble de l'œuvre dessinée afin d'en déterminer la signification et les caractères, — puis sur quelques points de détail, choisis à dessein pour éclairer et justifier les conclusions générales.

La collection de Montauban seule se prête aux exigences d'une pareille étude, qui, pour être décisive, doit nécessairement être poursuivie dans les deux sens que nous venons d'indiquer; car, suivant qu'on examine l'ensemble ou le détail, le génie d'Ingres prend tel ou tel aspect, à cause de la secrète contradiction que révèle son tempérament d'artiste.

D'une part, en effet, il possède, au suprême degré, le don de l'observation et la faculté d'imitation qui s'y lie d'ordinaire : nul ne saisit, ne résume, ne fixe l'image d'un objet avec plus de justesse vivante, de rapidité et de bonheur. Son œil et sa main sont des instruments impeccables : l'œil a l'acuité précise qui met à nu tout détail utile, aussi bien que la largeur de regard qui donne d'un coup le sentiment des proportions et l'intuition de l'ensemble; la main a la légèreté et la souplesse des dessinateurs du XVIII[e] siècle, avec la fermeté et la sûreté qui leur manquait et qu'Ingres a acquises à force d'exercice et de copie.

D'autre part, — et par un véritable paradoxe de caractère, — le peintre, ainsi doué pour reproduire et interpréter la nature, est obsédé par un souci du style qui le pousse à déformer constamment et systématiquement le résultat de l'observation, dès qu'il cesse de copier pour faire œuvre d'art, c'est-à-dire d'invention. Et l'espèce de sélection qu'il opère alors parmi les traits du modèle, n'est nullement dirigée dans le sens des indications de la nature,

1. Le catalogue des dessins d'Ingres exposés à l'École des Beaux-Arts en 1867 a été donné par M. Charles Blanc; il ne contient que treize des 3,000 croquis de Montauban. Dans ce Musée même, 200 feuilles seulement sont offertes, encadrées, aux yeux des visiteurs : le reste est enfermé dans le cabinet du conservateur, et soustrait à l'étude journalière. Nous croyons d'ailleurs savoir que le conservateur actuel, M. Bouïs, serait disposé à publier les études d'Ingres en les groupant par tableau, et en consacrant à chaque tableau une livraison spéciale. Nul mieux que lui n'est capable de mener une telle tâche à bonne fin, et l'administration des Beaux-Arts devrait tenir à honneur de l'y encourager par une souscription dont l'enseignement national recueillerait tout le profit.

mais traduit un parti pris fondé tantôt sur de prétendues données historiques, tantôt sur un système esthétique manifestement insuffisant.



ÉTUDE D'ENFANT POUR LE « HENRI IV AVEC SES ENFANTS »

Dessin d'Ingres.

(Musée de Montauban.)

Une rapide revue des dessins et des tableaux du maître, examinés de ce double point de vue, va nous permettre de suivre le développement de cette curieuse opposition.

I.

Nul doute que le principal objet du métier de peintre ne fût pour Ingres « d'observer et d'imiter la nature »; c'était là le premier article de sa profession de foi, et le grand précepte de son enseignement. A l'âge de vingt et un ans, il s'indigne déjà de ce qu'on le croie capable « d'embellir » l'être ou l'objet qu'il peint : « J'ai la prétention de copier mon modèle, d'en être le très humble serviteur [1]. »

Devenu maître, il cherche les termes les plus énergiques pour enfoncer cette même idée dans l'esprit des élèves : « Copiez la nature, tout bonnement, *tout bêtement*... [2]. Il faut copier, copier *servilement* ce qu'on a sous les yeux... [3]. Faites une belle figure d'homme, *seul*, *sans sujet*, et vous serez déjà un peintre... [4]. Toute chose imitée de la nature est une œuvre... [5]. L'art n'est jamais à un si haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on peut le prendre pour la nature elle-même [6]. »

Et que de preuves nous avons de la profonde, je dirai presque de la poignante sincérité de cet amour de la nature [7] ! ses « cris d'admiration » devant le modèle [8], ses « désespoirs » lorsque le trait décisif qui doit donner l'expression lui échappe [9], sa fureur quand on l'accuse d'« idéaliser » l'image, sa sévérité pour l'élève qu'il soupçonne « d'adresse », de tendance au *chic*, — « un mot que l'on ne doit jamais prononcer dans son atelier [10]. »

Sur ce point, ses principes, ses habitudes, ses manies même sont si bien connus que les détracteurs s'en emparent pour tenter de diminuer par là la portée de son œuvre. Lisez Théophile Silvestre :

1. Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 91.
2. *Ibid.*, p. 59.
3. *Ibid.*, p. 91.
4. *Ibid.*, p. 106.
5. Ingres, dans l'Autobiographie présentée par M. Delaborde, p. 115.
6. *Ibid.*, *op.* Delaborde, p. 116.
7. « Il faut la respecter, l'adorer..., la peindre à genoux. »
8. Amaury Duval, p. 76. « Si vous saviez, disait un modèle, tous les cris d'admiration qu'il pousse quand je travaille avec lui ! J'en deviens toute honteuse ! »
9. *Ibid.*, p. 144-145.
10. *Ibid.*, p. 58.

« M. Ingres, ne croyant qu'à la forme, fait de la peinture une voluptueuse et stérile contemplation de la matière brute..., et poursuit, au moyen de lignes droites et de lignes courbes, l'Absolu plastique qui est à ses yeux le principe et la fin de toutes choses... [1]. Ce n'est pas trop de demander à l'artiste sinon quelque moralité, au moins quelque signification ; l'exécution, même parfaite, n'est pas l'art tout entier... M. Ingres est un instituteur routinier qui sait et enseigne son métier comme un maître d'armes connait et professe le sien... [2]. La forme, toujours la forme, et jamais la pensée!... Sa manière exclut l'imagination, la verve et l'originalité... La volonté de fer, doublée d'une patience de moine, qu'il a mise à *copier* toute sa vie tous les objets rencontrés, est-ce donc là ce qui l'a fait grand artiste? On aurait pu y greffer de l'horlogerie, des mathématiques, de l'archéologie ou de la jurisprudence... [3]. »

Le moment n'est pas venu de relever ce qu'il y a d'injuste autant que d'inexact dans une pareille boutade. Il en faut retenir ceci seulement, qu'aux propres yeux d'Ingres, comme au jugement des critiques, son talent de peintre avait sa source dans l'imitation pure et simple de la nature, et dans une tendance décidée à ce qu'on nomme aujourd'hui le réalisme.

L'inventaire de la collection de Montauban donne une nouvelle force à cette appréciation.

Dès l'enfance, l'aptitude à reproduire toute chose par le trait, le besoin de conserver les images qui le frappent, se manifeste chez Dominique Ingres [4]. Il copie des sanguines de son père, des gravures d'Albert Dürer, de Marc-Antoine, dessine d'après l'Antique, d'après Raphaël, d'après David... [5].

Toute sa vie, cet instinct d'imitation persistera, et nous le verrons reproduire au passage, non par souci d'étude, mais par simple plaisir, des objets curieux ou insignifiants, qu'il s'amusera à esquisser sous toutes les faces, sous tous les angles, comme pour satisfaire son œil et sa main.

Ce n'est guère que vers 1800 que nous le trouvons aux prises avec

1. Th. Silvestre, *Artistes contemporains*, p. 85.

2. *Ibid.*, p. 86.

3. *Ibid*, p. 105.

4. Le premier dessin d'Ingres qu'on ait conservé est à Montauban : c'est un portrait de son aïeul, tracé à la sanguine, sans doute d'après un croquis de son père (date 1791, — âge d'Ingres, onze ans).

5. Le torse du *Gladiateur*, la *Vierge à la chaise*, *Madame Récamier*, etc.

le modèle vivant : doué et préparé comme il l'est, il montre aussitôt une étonnante maîtrise dans le dessin d'académie.

Les études de manteau pour son propre portrait et pour celui du sculpteur Alvarès [1] seraient, dans leurs tâtonnements mêmes et leurs retouches, d'admirables modèles pour des élèves.

Sûr de sa main, l'artiste commence alors à s'adonner au genre où il va devenir sans rival, le portrait au crayon. Il n'arrive pas du premier coup à la perfection : *M. Gilibert* et la *Famille Forestié* sont d'un travail un peu sec, un peu froid ; mais le portrait de *Mme Ingres mère* peut déjà passer pour un chef-d'œuvre [2].

Cette lutte directe avec la nature a les meilleurs effets sur la peinture du jeune homme : je ne sais s'il a jamais signé un meilleur tableau que le portrait de son père [3]. Le procédé général rappelle bien encore l'école de David, mais ce qui domine c'est l'intuition directe de la physionomie et la franchise d'exécution qui suit l'habitude exclusive du modèle. Plus tard, le souci d'imiter Raphaël, la préoccupation du style, donneront à tous ses personnages un air de tension et comme une allure de « pose ». En 1804, le parti pris n'apparaît pas encore : la nature est sincèrement, simplement interprétée et imitée par l'œil le plus diligent et la main la plus souple.

Le long séjour d'Ingres en Italie (1806-1824) marque l'époque de son labeur le plus constant et le plus acharné : les études qui correspondent à cette période remplissent plusieurs cartons dans la collection montalbanaise. Elles sont d'ailleurs d'un intérêt très inégal : tantôt de simples reproductions au trait de tous les objets qui arrêtent la vue de l'artiste et qu'il croit pouvoir utiliser un jour pour quelque tableau vaguement rêvé, chapiteaux, colonnes, chaises, pupitres, ostensoirs, grilles, autels, lampes, porte-cigares, tabourets, fauteuils, pistolets, bijoux, etc. [4], tantôt des esquisses en vue d'un sujet déterminé.

Ces dernières s'imposent de préférence à notre attention, mais il faut encore distinguer entre elles. Certaines n'ont pour but que de fixer un mouvement expressément étudié par le peintre : telle cette « femme accroupie jouant de la guitare » [5] qui devait, si longtemps après, prendre place dans le *Bain turc*, et dont les jambes sont plu-

1. M. M. (Musée de Montauban), 1re salle, cadres n°s 10-15.
2. M. M. Vitrine du « Salon Ingres ».
3. M. M. Même vitrine.
4. M. M. Dans les séries des cartons non exposés au public.
5. M. M. Cadre n° 25.



ÉTUDE POUR LA « VÉNUS ANADYOMÈNE » ET POUR LA « SOURCE ».

Dessin d'Ingres.

(Musée de Montauban.)

sieurs fois déplacées, sans souci de leur contour réel, jusqu'à ce que l'effet cherché soit obtenu; tel ce *Roger* nu, en posture de cavalier, dont les lignes ne révèlent aucune pesanteur, aucun affaissement des muscles là où porte le corps, parce que l'artiste n'a en vue que l'allure générale [1]; tels *Paolo* (de Francesca), l'*Aretin* (chez le Titien), pour lesquels des femmes ont posé; tels enfin tous les personnages des tableaux de genre, où domine le souci de la composition, *Raphaël et la Fornarina*, l'*Épée de Henri IV*, etc. Dans toutes les études de ce genre, — qui sont fort nombreuses à Montauban, surtout pour ces deux derniers tableaux, — le peintre manifeste la justesse de son coup d'œil non par l'exactitude du modelé, mais par l'harmonie des rapports et des proportions. Le corps humain n'est pour lui qu'une sorte de *schema* destiné à représenter les conditions d'équilibre d'un geste ou d'une position donnée.

De pareilles recherches se rattachent étroitement, à coup sûr, à l'exercice du dessin; mais l'effort d'abstraction qu'elles comportent nous oblige à les négliger pour nous attacher plutôt à celles qui ont pour point de départ une impression réelle, ingénue, que l'art s'efforce de fixer après que la sensibilité en a joui. Par exemple, il est bien certain qu'Ingres devait chercher un petit modèle pour son tableau d'*Henri IV jouant avec ses enfants*, mais celui qu'il a trouvé, spontanément sans doute et par hasard, l'a charmé au point qu'il en a fait, en quelques coups de crayon, un véritable portrait, d'une vérité et d'une émotion admirables, où l'intérêt de la pose disparaît absolument devant celui de l'expression [2].

A mesure qu'on avance dans la série chronologique des œuvres, on voit s'accuser de plus en plus la curieuse dissociation que subit chez Ingres le sens de l'observation : quand le peintre est hanté de l'idée d'un tableau, il n'étudie le modèle qu'au point de vue de l'action à représenter ; dans ce cas, son dessin, comme nous venons de le dire, n'est pas une véritable imitation, encore moins une « copie » de la nature ; seul le personnage *imaginé* est vu et représenté à travers le modèle. Celui-ci ne sert qu'à donner un corps au rêve d'art; la particularité de ses traits s'efface dès les premières esquisses. Il reste sans doute un recours, c'est qu'elle intervienne dans l'exécution définitive, pour apporter l'apparence concrète et le détail précis; mais, le plus souvent, chez Ingres, il se passe des mois et des années entre

1. M. M. Cadre 21.
2. M. M. Cadre 19.

l'esquisse et le tableau; dans l'intervalle, le modèle a changé, l'étude est à reprendre.

Il en résulte qu'une partie de ces dessins, faits réellement d'après nature, n'offrent guère qu'un intérêt de composition, d'*idéation*. De ce nombre sont les recherches de poses destinées à traduire un état d'âme qui préoccupe Ingres. Soit, par exemple, celui qu'on pourrait formuler, en style du temps, « la grâce naïve et souriante d'une beauté fraîche éclose » : dès 1807, l'attitude est trouvée; elle servira plus tard pour la *Vénus Anadyomène*, et, plus tard encore, pour la *Source*.

Le joli dessin où nous la voyons apparaître [1] mérite d'arrêter un moment l'attention. Ingres l'a sûrement esquissé sur la nature; mais, à son insu, malgré lui peut-être, le modèle s'est effilé, allégé, spiritualisé pour laisser dominer la pensée. Les pieds seuls sont directement copiés; un angle du genou et un pli de la cuisse sont saisis et repris, parce que ces traits servent à établir l'équilibre du corps d'où dépend la signification de l'ensemble. Mais la finesse du buste, la virginité de la poitrine, la plénitude arrondie et fuselée des bras, la sveltesse de la taille, tout cela reproduit plutôt l'image cérébrale que le peintre, clignant de l'œil, a laissée se substituer à la réalité lourde et imparfaite du modèle.

La remarque s'impose encore, avec plus d'évidence, à propos de la pose exprimant la « pudeur mélancolique », que devait symboliser la Stratonice [2]. Ingres l'a trouvée en 1810, et n'a cessé de la poursuivre, à travers ses différents modèles, jusqu'au moment où la commande du duc d'Orléans lui donna l'occasion de l'utiliser.

A coté de ces exercices de pensée, apparaissent les études directes de la nature, qui nous touchent plus particulièrement et où les portraits tiennent naturellement la première place [3]. Les plus parfaits d'entre ceux-ci, ceux où il montre le plus de pénétration et de justesse, sont ceux que l'artiste a faits comme au vol, en se jouant, pour saisir un éclair d'expression qui l'a ravi. Trois petits morceaux de papier, conservés à Montauban, nous montrent ainsi trois figures

1. M. M. Cadre 42.

2. M. M. Cadre 38. Pose debout, la tête penchée en avant, le menton appuyé sur une main, et le coude reposant sur l'autre main fixée à la taille.

3. Je néglige à dessein les études de *morceaux :* les mains crispées de l'homme qui pleure entre ses doigts (pour la *Stratonice*), les draperies pour le *Saint Pierre*, qui ne le cèdent qu'à celles du *Vœu de Louis XIII*, les esquisses de bras, de mains, de poitrine, pour le portrait de Mme Leblanc, etc.

exquises : Mme de Lauréat[1], miss Bettford[2] et une jeune femme anonyme[3] qu'Ingres a dû n'apercevoir qu'une fois, sans pouvoir la faire poser.

A les considérer de ce point de vue, les grands portraits commandés offrent un intérêt bien moindre : ce souci du style, que nous avons dénoncé déjà et que nous allons bientôt prendre directement à partie, empêche qu'on y goûte pleinement le don d'aperception immédiate et totale, le sens concret de la vie qui est la meilleure part du génie d'Ingres. On peut dire hardiment que, pour tous, les ébauches sont d'un art supérieur à l'œuvre définitive. Et cela est vrai des plus beaux, des plus célèbres d'entre ces portraits : de celui de *Mme Leblanc*, par exemple, dont le Musée de Montauban possède de si curieuses études[4], de *Mme de Rothschild*, et même de *Bertin aîné*, dans lequel l'idée, ou plutôt l'intuition première me semble avoir été mal à propos abandonnée. M. Delaborde a beau nous raconter l'histoire de la seconde pose et les raisons qui la firent préférer à la précédente ; il se peut que cette entité, « la bourgeoisie riche de la monarchie de Juillet », soit mieux exprimée par la « figure assise solidement, les mains aux cuisses » ; mais comme le personnage, saisi d'emblée debout et discourant, était plus vivant et plus vrai !

De tous ces croquis préparatoires, si fins et si justes, où se montre, à nu, la qualité maîtresse du peintre, le plus merveilleux est peut-être ce *Jeune Murat*, esquissé de premier jet, qui, dans son inachèvement même, reste un chef-d'œuvre accompli[5]. Seuls les grands maîtres de la Renaissance sont capables de mettre autant de signification dans une ébauche.

La période du séjour à Florence (1820-1824) est largement représentée au Musée de Montauban, mais la plupart des études de ce temps se rapportent au *Vœu de Louis XIII*, que nous devons examiner à part dans un prochain article, ou au portrait de *Mme Leblanc* que nous venons de citer. On peut donc s'épargner ici une revue de détail, comme aussi pour la période suivante, celle des dix années passées à Paris, de 1824 à 1834. Il reste de ce temps une foule de dessins dont beaucoup, par leur beauté, mériteraient une mention spéciale, mais

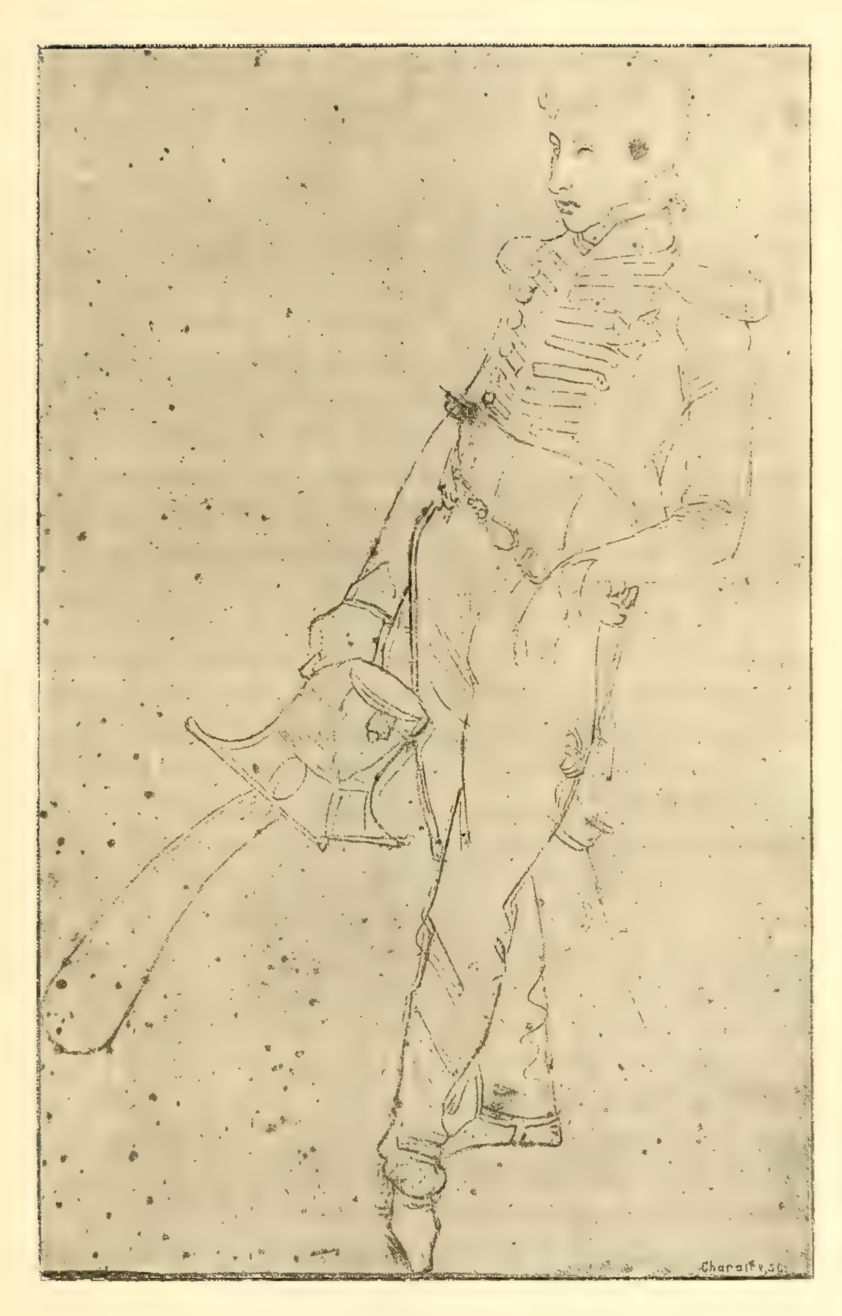
1. M. M. Cadre 43.

2. Ingres orthographie ainsi le nom sur le fragment cité ici ; il s'agit évidemment de lady Montague.

3. M. M. Cadre 36.

4. M. M. Cadre 63.

5. M. M. Cadre 64.



ÉTUDE POUR LE « PORTRAIT DU JEUNE MURAT ».

Dessin d'Ingres.

(Musée de Montauban.)

ne provoquent guère de remarques générales bien intéressantes.

Il semble pourtant qu'Ingres ait été repris alors d'une nouvelle ardeur pour l'étude du modèle, que la pauvreté l'avait forcé d'abandonner à Florence [1]. Il redouble de conscience et de travail. Le portrait de *Mgr de Latil* le jette dans une étude infiniment détaillée et minutieuse des ornements épiscopaux.

Un carton du Musée de Montauban renferme des centaines de croquis de mitres, de crosses, d'anneaux, de croix, de chasubles, d'étoles, de broderies, de dentelles... Chose extraordinaire, le dessin préparatoire du tableau est aussi « poussé », aussi précis que les études qu'il résume. C'est seulement lorsqu'il aura le pinceau à la main qu'Ingres se résignera à « faire large », à disposer les plans et la perspective, à forcer la valeur de certaines parties aux dépens de certaines autres: même ce qu'on ne doit pas voir a été scrupuleusement analysé et mis en place.

Pareillement, pour un simple frontispice du *Sacre de Charles X*, il dessine à nu et reprend dix fois les deux figures de la Royauté et de la Religion, dont la draperie classique va couvrir, dans l'œuvre définitive, l'admirable académie. Rien de plus individuel, de plus *réaliste* que ces deux figures d'une robustesse un peu lourde [2], que le peintre s'est plu à fouiller et à caresser de son crayon, sans souci de l'utilité immédiate, comme cela lui arrive à chaque fois qu'il se trouve en face du modèle.

Les études pour l'*Apothéose d'Homère* sont belles et nombreuses; ce sont les mieux connues de la collection : M. Gatteaux en a photographié quelques-unes qui figurent dans la publication faite par le ministère en 1875 [3]. Les unes sont encore de purs « dessins de composition », résumant une idée directrice ou fixant une intention de l'artiste : tel le groupe (reproduit par M. Gatteaux) de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* assises dos à dos, chacune dans l'attitude symbolique que

1. Sur le manque de ressources dont il souffrit alors, V. Delaborde, *Vie d'Ingres*. Le Musée de Montauban possède un curieux document relatif à cette époque : c'est un croquis de l'idée première de la Vierge du *Vœu de Louis XIII*, où ladite Vierge est représentée par un ami d'Ingres tenant son chapeau, au lieu de l'Enfant Jésus, entre les bras. Ingres prit la pose à son tour, pour bien marquer son intention et permettre à son ami de la rendre fidèlement.

2. M. M. Cadre 100.

3. Les exemplaires de cette publication, non destinée à la vente, sont extrêmement rares, et l'on peut affirmer que ces incomparables dessins ne sont connus que d'un nombre très restreint de collectionneurs et d'artistes. L'utilité en serait pourtant grande pour l'enseignement de l'art.

Ingres a si longtemps méditée et cherchée ; et aussi cette double image de *Salamine*, — ici nue[1], là vêtue à la grecque, comme une vierge de Phidias, — qu'il faudrait absolument décrire et reproduire à part, si l'on avait en vue ici de faire connaître les plus belles pages de la collection, au lieu de se borner à un examen critique.

D'autres, au contraire, sont de vrais croquis d'après nature où Ingres demande au modèle une suggestion ou une indication : par exemple le dessin presque photographiquement exact de l'homme assis, qui deviendra Homère, et la merveilleuse esquisse au simple trait qui a servi de premier type à la représentation de *Smyrne*, où une jeune femme ramène ses deux mains à sa poitrine, montrant ses seins dressés avec un air d'attestation fière : « C'est moi qui ai nourri le Poète ! » La figure n'est certainement pas prête pour l'exécution artistique, car les jambes, légèrement écartées, laissent entre les genoux un jour en losange qui serait, dans le tableau, du plus disgracieux effet ; mais comme elle est campée naturellement et rendue avec sincérité[2] !

D'autres feuillets enfin montrent les essais d'arrangement et de vêtement tentés par le peintre. Pendant des semaines et des mois, Ingres tâtonne pour atteindre la plus grande somme de vérité et de beauté dans le costume des personnages qu'il a le plus longuement étudiés à nu. Il ne se contente pas des esquisses, encore que tentées et reprises dans tous les sens et de tous les côtés ; il pousse le dessin jusqu'au rendu le plus achevé, afin de juger plus sûrement l'effet.

Quelle pitié de songer que toute cette peine, à ne regarder que le résultat final, sera perdue, et que, dans la grave et monotone ordonnance de l'ensemble, cette perfection de détail disparaîtra, sans apporter aucune plus-value appréciable !

L'*Apothéose d'Homère* est peut-être la première œuvre d'Ingres à propos de laquelle nous avons à signaler un désaccord manifeste entre la manière des études et celle du tableau : les études sont d'une justesse, d'une vérité, d'une grâce simple et ingénue qu'on ne se lasse pas d'admirer ; le tableau nous présente des personnages roides, secs, sans expression, sans émotion ; tout ce qui faisait la valeur propre du travail d'art, — la vie et le caractère personnel qui donnent de

1. Avec deux paires de bras, qui montrent qu'Ingres a hésité jusqu'au dernier moment sur le choix de la pose.

2. Ces figures des Sept Villes réclamant le titre de « patrie d'Homère » sont placées dans les voussures du plafond, au Louvre.

l'intérêt à la figure, les particularités de facture qui attestent la sincérité de l'œil et la liberté de la main, les simplifications inattendues qui traduisent un effet saisi au vol, — tout cela s'évanouit dans l'effort de contention qu'impose le sujet.

Même remarque pour le *Saint Symphorien* représenté ici par quelques belles études, parmi lesquelles une curieuse *tête d'expression* [1], posée par Ingres lui-même et retouchée par lui sur le dessin d'un de ses élèves, montre comment le peintre était arrivé à détacher *l'expression* des traits où elle se peint, en abstrayant, pour ainsi dire, les caractères visibles de l'émotion à rendre, pour les transporter d'une physionomie à l'autre.

Au second séjour d'Ingres à Rome (1834-1841) correspond une importante série d'études [2] sur la *Stratonice*. Outre l'attitude de l'héroïne elle-même, dont nous avons déjà parlé, et qui est définitivement fixée après d'intéressantes comparaisons avec les statues antiques [3], la collection de Montauban contient les preuves du zèle incomparable avec lequel ont été préparés les moindres détails du tableau : c'est, d'une part, une série de croquis pour le bras retombant du jeune malade [4], pour le geste du roi, qui se résigne à un si extraordinaire sacrifice, pour la nourrice agenouillée devant le lit, pour l'esclave assise à terre, pour le personnage qui pleure au fond, le visage entre les mains, [5] etc.; d'autre part, les modèles en bois et en carton des principaux accessoires de la scène, du lit, des colonnes, dont Ingres a fait exécuter des maquettes avec une minutie et une conscience qui nous déconcertent.

Là encore c'est le copiste, l'imitateur acharné de la nature qu'il faut admirer; les réserves porteront ailleurs : sur l'emploi que le peintre fait de pareilles ressources, sur l'impuissance créatrice qui empêche le chef-d'œuvre entier d'éclore, alors que chacune de ses parties semble parfaite en elle-même, enfin sur la méprise de vocation qui maintient l'artiste au-dessous du but grandiose où il s'entête à prétendre.

On sait qu'à son retour en France (1841) Ingres fut chargé par

1. M. M. Cadre 135.

2. Il faudrait ajouter, si l'on voulait être complet, les études pour la *Vierge à l'Hostie* (esquisses de tête, de buste et d'ensemble), pour l'*Odalisque et son esclave* qui ne devaient être utilisées que bien plus tard, pour la *Muse de Cherubini*, etc.

3. M. M. Cadre 148.

4. M. M. Cadre 135, 148, 151.

5. M. M. *Ibid.*

ÉTUDE POUR LE FRONTISPICE DU « SACRE DE CHARLES X ».

Dessin d'Ingres.

(Musée de Montauban.)

le duc de Luynes de décorer le château de Dampierre, et qu'il imagina aussitôt deux immenses compositions, l'*Age d'or* et l'*Age de fer*, dont la première seule a été exécutée, tandis que la seconde restait à l'état de projet [1].

Les études de l'*Age d'or* sont les plus achevées et les plus belles de la collection montalbanaise; elles justifient le mot de M. Delaborde assurant que les dessins d'Ingres le mettent « au niveau des plus grands maîtres ». La publication intégrale du carton qui les renferme serait une admirable entreprise, et nous avons quelque espoir de la voir prochainement se réaliser [2].

En attendant, il est impossible de donner, dans cette brève revue, une idée de la variété et de la perfection de ces esquisses; nous citerons seulement les principales, qui arrêtent tous les regards, dans la salle du Musée de Montauban où elles sont exposées.

Voici d'abord [3] quelques études directes de modèles, parmi lesquelles se détache une « femme couchée » à qui Ingres a laissé la plus frappante individualité, au point de vouloir joindre à l'image une sorte de petite notice individuelle : « *Marnissia, blonde, belle, avec Margutta.* »

Puis viennent des figures déjà arrêtées dans la pensée du peintre et dont il cherche seulement à assurer l'équilibre définitif, à serrer le détail, dans une dernière confrontation avec la nature : l'*Astrée*, nue puis habillée, d'exécution si poussée qu'Ingres lui a prêté la tête merveilleusement ressemblante d'une dame qui a bien voulu poser devant lui [4]; diverses autres femmes du même groupe, les unes allongées, les autres enlacées [5], la musicienne qui bat du pied la mesure à la danse [6], enfin la plus adorable de toutes, à mon sens, la fiancée tendant les doigts au fiancé, une inspiration vraiment divine par la grâce, la noblesse et la chasteté [7].

1. Le Musée de Montauban contient l'esquisse de l'*Age de fer*, mais tracée d'un crayon si pâle et si surchargé qu'il ne nous a pas paru possible d'en obtenir une bonne reproduction photographique.

2. M. Gatteaux, dans l'album de 1875, n'a reproduit que quelques pièces, la plupart étrangères à la collection de Montauban. Comme nous l'avons dit plus haut, le conservateur de cette collection, M. Bouïs, prépare une publication systématique, où les études de l'*Age d'or* prendraient la première place.

3. M. M. Cadre 150.

4. M. M. Cadre 162 (Le portrait de cette dame est placé à côté de l'esquisse d'*Astrée*). Ce sont les nos 106 et 107 de Gatteaux.

5. M. M. Cadres 178, 188.

6. M. M. Cadre 224.

7. M. M. Cadre 190.

Telle qu'elle est, cette figure est certainement sortie du cerveau d'Ingres, mais elle a pris, par le rapprochement avec le modèle, une personnalité insaisissable et exquise dans la perfection, nullement conventionnelle, de sa forme ingénue. Le visage, très particulier de traits et de physionomie, offre une analogie frappante avec deux ou trois autres profils d'après nature semés dans les études de la même époque, et diffère absolument de l'ovale banalement régulier qu'Ingres a l'habitude de superposer aux corps les mieux observés de ses modèles.

M. Gatteaux a reproduit ce dessin, mais en y joignant une erreur d'indication que nous sommes heureux de réparer : il le donne, en effet, comme ayant été brûlé en 1871 dans l'incendie de sa maison [1], et il n'est point douteux que la page qu'il a photographiée ne soit précisément celle que possède aujourd'hui Montauban.

Après l'*Apothéose d'Homère* et l'*Age d'or* se présente naturellement à l'esprit une autre grande composition du maître qui devait prendre place à côté de celles-là parmi ses œuvres capitales : c'est le *Jésus chez les docteurs*. Mais, comme nous avons la bonne fortune de trouver au Musée de Montauban toutes les études préparatoires de ce tableau à côté du tableau lui-même, nous le joindrons au *Vœu de Louis XIII*, dans l'étude de détail à laquelle sera consacré notre prochain article.

Bien que le *Roger délivrant Angélique* soit de 1819, Ingres n'a cessé d'en reprendre la figure principale, maintes fois critiquée par ses détracteurs [2] et même par ses admirateurs. La collection que nous analysons possède plusieurs des croquis dont est sortie la version nouvelle offerte à M. Haro en 1859 et gravée par M. Flameng dans la *Gazette des Beaux-Arts* [3]. Le corps d'Angélique, dont on peut vraiment dire, avec Th. Gautier, qu'il est « d'une chair vivante et d'une grâce presque chrétienne », ne prête là à aucun des reproches que provoquait la peinture primitive [4]. Ingres a renoncé à l'idéaliser; c'est le modèle pur et simple, saisi avec ses traits individuels, le genou un peu gros, le pied un peu écrasé, la taille un peu forte, mais plein de jeunesse

1. C'est ce que signifie l'astérisque placé à côté du titre. Nous avons indiqué déjà en note (page 178 de la présente étude) les signes qui rendent l'assimilation nécessaire entre le feuillet photographié par Gatteaux et celui qui est actuellement catalogué sous le n° 190, dans la collection montalbanaise.

2. Voir en particulier Silvestre, *op. cit.*

3. T. XIV, 1re pér., p. 19. V. Delaborde, *op. cit.*, p. 109.

4. M. M. Cadre 217.

et de vie, n'ayant plus rien de l'afféterie, du modelé adouci et mou du tableau de 1819[1].

L'idée de la *Source* date du même temps et dérive de la même inspiration. Depuis longtemps déjà, nous l'avons vu[2], Ingres était obsédé par l'image d'une figure debout, un bras levé encadrant la tête, le corps *hanchant* légèrement à droite, pour exprimer la grâce abandonnée et naïve du repos. Vénus Anadyomène, Astarté, Angélique avaient été les diverses formes prises successivement par ce rêve. En 1858, la rencontre d'un modèle exceptionnellement jeune et fin décida le peintre à donner une dernière et définitive version de la pose. De là date la reprise des études dont le Musée de Montauban conserve plusieurs témoignages, entre autres un croquis de poitrine d'une délicatesse, d'une élégance, d'une virginité qui défient toute description et qu'une reproduction seule permettrait d'apprécier[3].

C'est dans les mêmes dispositions qu'à l'âge de quatre-vingts ans l'illustre vieillard revenait à un projet ébauché et repris vingt fois depuis la quarantaine, et dont il poursuivait, cette fois, la réalisation sans distraction ni relâche. Le *Bain turc* est représenté à Montauban par quantité d'études, parmi lesquelles une au moins présente un intérêt hors pair. C'est une femme couchée sur le dos, dont l'artiste fait varier le bras droit en deux attitudes différentes, et dont la pose doit exprimer l'oisiveté voluptueuse et sans pensée de l'Orient. La figure est peinte sur le papier[4], et peinte de telle façon qu'on peut affirmer que jamais, en aucun de ses tableaux, Ingres n'a atteint à autant de puissance et de vérité. La touche est ferme et large, le modelé souple et gras, la couleur chaude et lumineuse. Devant cet art si sincère, si direct, si *réaliste* (il faut bien redire le mot), on songe malgré soi à Courbet, vers qui commençait alors à se tourner la faveur du public.

Mais Ingres ne doit pas à Courbet cette plénitude de vision, cette aisance dans l'exactitude, cette légèreté de facture, sans recherche ni insistance, qui manquèrent toujours au vigoureux peintre d'Ornans; il doit tout cela au don de nature que ses erreurs de méthode n'ont pu empêcher de se développer à travers tant de travaux.

1. Le Musée de Montauban possède une réduction de cette toile où le corps d'Angélique est traité avec un souci particulier, le reste de la composition n'étant esquissé *qu'à plat*, c'est-à-dire sans relief ni profondeur.

2. La première esquisse est de 1807. (V. la gravure de la page 185 de cette étude.)

3. M. M. Cadre. 127.

4. M. M. Cadre 219.

C'est encore à ce don de la vie, à ce sens de la réalité, toujours présent et actif chez Ingres quand il est en face du modèle, qu'il faut rapporter une œuvre singulière, restée jusqu'à présent inaperçue, une figure de *César* destinée, croyons-nous, à illustrer l'ouvrage de Napoléon III[1]. Le modèle existe, — j'appelle ainsi la statue antique, connue de tous, qu'Ingres a esquissée, dessinée, copiée avec un acharnement voisin de l'obsession. Il semble qu'au cours d'une dernière contemplation, d'un dernier appel, l'artiste, exalté et comme halluciné, ait vu s'éveiller tout à coup, dans les plis du



ÉTUDE POUR LA « STRATONICE ».

Dessin d'Ingres.

(Musée de Montauban.)

marbre, l'âme assoupie du grand dictateur. Ingres alors, — avec ces cris d'enthousiasme, de hâte et de peur qui sortaient de sa poitrine, à chaque fois qu'en face de la nature il se sentait sur le point de saisir et de fixer le secret de la beauté fuyante, — Ingres s'est jeté sur ses crayons, et, en quelques traits, il a transfiguré l'esquisse inerte que lui fournissait le sculpteur... Le masque est resté le même, mais le génie ressuscité l'éclaire et l'anime. Des orbites, vides tout à l'heure, sort le feu d'un regard d'aigle, si intense et si fixe qu'un souvenir s'impose : c'est que, vivant, l'homme passait pour épileptique. Le large front, le nez droit et fin, la bouche mince, tout

1. Le crayon est trop pâle pour la reproduction photographique.

cela est donné par la pierre; mais le caractère impérieux et ironique que prend cette tête de proie, l'énergie sans illusion, l'ardeur froide dont ce bout de croquis vous donne peu à peu l'inquiète et pénible intuition, voilà ce que l'invention proprement dite, la simple imagination ne suffirait pas à créer.

La vision extraordinaire qui a permis à Ingres de faire un véritable *portrait* de César mort depuis dix-huit siècles, est la récompense de soixante ans de conscience et de labeur, de soixante ans d'efforts pour pénétrer le sens de la forme et le mystère de la vie; c'est la réponse de la Nature à l'incessante prière de l'artiste, à l'infatigable invocation qui s'élève du long chapelet de son œuvre.

Cette rapide revue, bien qu'elle n'ait mis en lumière qu'un seul aspect du talent d'Ingres, comporte cependant des conclusions assez générales pour prendre place dans un jugement d'ensemble. Voici comment nous croyons pouvoir les résumer.

Ingres est un artiste merveilleusement doué pour le dessin. Ce qui le frappe avant tout, et presque uniquement, dans les spectacles de la nature, c'est la *forme*. Il le répète lui-même à satiété dans ses préceptes : « La forme, la forme! elle est le fondement et la condition de tout [1]... Nous ne procédons pas matériellement comme les sculpteurs, mais nous devons faire de la *peinture sculpturale* [2]. »

D'où il suit que, pour lui, les jeux de la lumière, les nuances de l'ombre, les variétés infinies de position, de rapports, d'intensité et d'expression que rend la couleur, sont sinon négligeables, au moins secondaires, et que tous les genres de beauté, même le regard et le sourire, même la palpitation intime qui rougit le front de la vierge, peuvent être rendus par une combinaison de lignes [3].

Car Ingres a beau dire quelque part que « dessiner n'est pas seulement reproduire des contours », que « le dessin ne consiste pas seulement dans le trait », que c'est encore « le plan et le modelé »; il ne fait et ne conseille de faire aucun usage des ombres, qui peuvent au besoin remplacer la couleur par le degré de transparence ou

1. Cité par Delaborde, *op. cit.*, p. 124.

2. *Ibid.*, p. 126.

3. « L'expression en peinture exige une grande science du dessin, car l'expression ne peut être bonne que si elle a été formulée avec une justesse absolue... On ne peut parvenir à cette extrême précision que par le plus sûr talent dans le dessin. Aussi, les peintres d'expression, parmi les modernes, ont-ils été les plus grands dessinateurs : voyez Raphaël. » (*Op.* Delaborde, p. 127.)

d'opacité [1]; les reliefs, les nuances, le vague et le moelleux, tout, selon lui, doit pouvoir se rendre par la *ligne* [2] : « La ligne, c'est tout l'art; la ligne, c'est tout [3]. »

Ce moyen même, il l'allège, l'atténue, le généralise : « N'ayez d'yeux que pour l'ensemble; interrogez-le et n'interrogez que lui; la forme large et encore large... [4]. Plus les lignes et les formes sont simples, plus il y a de beauté et de force; toutes les fois que vous partagez les formes, vous les affaiblissez [5]... Les belles formes, ce sont des plans droits avec des rondeurs... où les détails ne compromettent pas l'aspect des grandes masses. »

Ce recours à la seule forme et cette simplification des procédés expressifs obligent l'artiste à placer toujours le modèle dans la position et même dans la pose où les contours prendront leur pleine signification. De là la conséquence, déjà observée par Th. Silvestre, que cet art exclut à peu près le mouvement. Ne nous laissons pas prendre au sens ambigu de certaines déclarations : lorsque Ingres dit que le peintre doit chercher la vie, et que « la vie, c'est le mouvement [6] », il entend par là que toute figure, toute attitude reproduite par le crayon ou le pinceau doit exprimer une action et n'être pas seulement, comme chez les Grecs et les Romains, une image plastique. Lorsqu'il assure à ses élèves qu'« il faut arriver à dessiner un homme tombant d'un toit [7] », il a en vue la rapidité du coup d'œil et la souplesse de la main. Mais il tient bien toujours que « le calme est la beauté du corps », que « les belles formes sont tranquilles », et, en fait, il n'y a pas, dans ses cartons, un seul dessin représentant autre chose que des états stables et définis. La couleur, en effet, peut seule rendre l'indécision d'un corps qui change d'équilibre, le passage d'un plan lumineux dans un autre, la mobilité saisie au vol dans la physionomie ou dans le geste : tout cela échappe à la ligne.

1. « Pour Ingres, la chair est une, elle est monochrome. Les nuances de la peau sont passées sous silence. » (Ch. Blanc, *op. cit.*, p. 170.)

2. « La fumée même doit s'exprimer par le trait. » (Ingres *op.* Delab., p. 123.)

3. *Ibid.*, p. 124. La seule variante qu'admet cet axiome porte sur l'espèce de lignes en laquelle se résout pour lui le chaos visuel ; tantôt « il n'y a que des lignes courbes dans la Nature » (*op.* Delab., p. 53) ; tantôt « ce qui prédomine, ce sont les lignes droites », — mais ce sont toujours des lignes.

4. *Ibid.*, p. 124.

5. *Ibid.*, p. 125.

6. *Ibid.*, p. 124.

7. Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 46.

Ainsi compris, le dessin est presque incompatible avec la peinture, et nous sommes déjà tentés de conclure que ce merveilleux dessinateur doit être rangé parmi les peintres médiocres.

On dirait qu'il en avait le sentiment secret, tant il prenait de soin à prévenir les reproches sur ce point : « Il est sans exemple, affirme-t-il, qu'un grand dessinateur n'ait pas trouvé la couleur qui convenait exactement au caractère de son dessin [1]. » Et, comme il entrevoyait l'objection possible, il cherchait du moins à faire à la critique sa part : « L'expression, partie essentielle de l'art, est intimement liée à la forme (c'est-à-dire au dessin). *La perfection du coloris y est si peu requise que les peintres d'expression excellents n'ont pas eu, comme coloristes, la même supériorité. Les en blâmer, c'est ne pas connaître assez les arts ; on ne peut demander au même homme des qualités contradictoires.* » Rien de plus piquant que cet aveu, qui confirme nos précédentes déductions. Ingres s'efforce naturellement d'en diminuer la portée : selon lui, « la promptitude d'exécution dont la couleur a besoin pour conserver tout son prestige ne s'accorde pas avec l'étude profonde qu'exige la grande pureté des formes... La couleur ajoute des ornements à la peinture, mais elle n'en est que la dame d'atours [2] ».

Qu'il serait facile de répondre à ce plaidoyer, en rappelant seulement ce que Charles Blanc a écrit quelque part, à propos d'Ingres lui-même ! « La peinture veut l'unité d'effet par la couleur, et c'est là ce qui embarrasse les maîtres que préoccupe le triomphe du dessin : ils veulent montrer les formes, ils tiennent au raffinement du contour ; alors, *au lieu de colorer, ils colorient*, et, recouvrant de teintes juxtaposées leur modelé savant, ils font valoir justement ce que les coloristes (d'accord avec la vie) auraient sacrifié [3] ».

On comprend mieux, après cela, la sévérité de Th. Silvestre reprochant à Ingres « d'entasser dans ses cadres des statues coloriées », de « pétrifier les êtres », de peindre « à la manière chinoise ou orientale ». On ne s'indigne plus en lisant « qu'il est rare que sa

1. *Op.* Delaborde, p. 87. Chose curieuse, M. Delaborde lui accorde ce *postulat :* « Nous ne chercherons pas, dit-il, d'autre argument pour *faire justice* des regrets et des dédains exprimés à propos du coloris *choisi* par le plus récent des grands dessinateurs. » Quelle étrange théorie, s'il fallait la prendre à la lettre, que celle qui attribuerait à un peintre le *choix délibéré* de sa couleur et de sa manière, au lieu d'y voir l'expression spontanée, et le plus souvent inconsciente, du tempérament, de la tradition et des habitudes !

2. *Op.* Delaborde, p. 127, 128, 132.

3. *Op. cit.*, p. 170.

couleur n'altére pas son dessin »[1], car « la fausseté des tons luttant contre la justesse des lignes, les personnages avancent ou reculent contrairement à l'ordre naturel, aplatis les uns contre les autres comme dans un jeu de cartes; si bien que, dans ses tableaux, le coloris bouleverse tout, fait le vide dans le plein, le plein dans le vide, détruit les distances et supprime l'atmosphère ».

Oui, il y a une part de vérité dans ces railleries; mais, elles ne visent qu'une partie de l'œuvre, et, si l'on place en regard les documents fournis par la collection que nous venons de parcourir, on s'aperçoit que malgré tout Ingres reste un grand artiste, parce qu'il a eu, plus qu'aucun autre peut-être en ce siècle, le don de voir net et de dessiner juste. Par là son génie, pour discutable qu'on le juge, est vraiment et foncièrement original.

Reste maintenant à étudier l'emploi qu'il a fait de ce don naturel, considéré par lui comme un simple instrument d'exécution dans le travail créateur de l'Art.

LÉOPOLD MABILLEAU.

(*La suite prochainement.*)

1. *Op. cit.*, p. 94.



JEAN CARRIÈS

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.

THÉOPHILE GAUTIER.

C'est de 1881 que date pour moi le souvenir de Jean Carriès. Les quatre têtes par lui exposées au Salon venaient de me frapper, ces quatre têtes que le passant né malin, dérouté de ne leur point voir affecter l'allure consacrée des bustes, appelait : *des têtes coupées*.

Il y en avait bien une : celle de Charles I[er], depuis acquise par le Musée du Luxembourg, et que l'on y voit exposée sur un si vilain socle. Les autres, c'étaient trois *marmiteux*, aussi beaux que minables ; des *Clopins Trouillefous* dans lesquels s'alliait du Hugo à du Dante, du Callot et du Cellini. Notamment un aveugle, — ne l'étaient-ils pas tous ? — qui bayait à l'espace et faisait songer à ce vers :

Un crapaud regardait le ciel, bête éblouie...

La chose émouvait ; moins du fait d'une pitié dictant le choix du motif de douleur que par une de ces saisissantes disproportions d'art entre le sujet de misère et la délicatesse du rendu.

Dans cette sculpture des Champs-Élysées, entre tant de duchesses dégrossies dans du sucre, il semblait merveilleux que le seul véritable ciseleur, à qui pourtant pas une d'elles n'aurait accepté de confier sa ressemblance, eût dû se faire le portraitiste de cette Cour des Miracles.

Ce précieux de l'enveloppe fut sans doute, entre tous, le don privilégié, la qualité-mère de Carriès.

Il est peu probable qu'il ait jamais mis dans ses œuvres tout ce qu'on y vit, et dont en sa malice de paysan, — par de certains points parente de celle de Bastien-Lepage, — il n'était pas fâché de laisser croire qu'on l'y trouvait ; riant dans sa fine barbe aux interprétations qu'on lui faisait de ces soi-disant concepts, mais uniquement soucieux du morceau, et d'un thème où promener une des plus amoureuses prédilections qui fut jamais de la matière et de la patine.

Voilà le vrai. Les belles dames qui se seraient gardées de lui confier leur ressemblance n'auraient pas eu tort en ceci qu'il ne l'eût que faiblement réussie. Une longue série de poses n'aurait engendré qu'une apparence plus ou moins lointaine du modèle, inévitablement costumée en Loÿse Labbé, mais qui n'aurait point « fait japper le chien de la maison », selon la jolie expression de Mme d'Agoult. A coup sûr, un objet d'art caressé jusqu'aux plus subtiles limites du poli et de l'atténué, par de savantes alternances, et le point lumineux glissant en des lisses savoureux, presque savonneux, et tels que d'ordinaire l'usage seul les obtient — disons l'usure, aux bas-reliefs florentins du socle d'un Persée de Benvenuto, effleurés de dos d'enfants et de touchers de touristes ; encore à de certaines rampes intérieures de Saint-Marc de Venise, sous des doigts de prêtre; enfin dans Rome, à cet orteil de saint Pierre, tout usé de baisers de fidèles.

Non, Carriès ne fut point un compositeur. L'outrance même, dans l'ordonnance de sa célèbre porte, pour vouloir démentir ce reproche, n'en démontre que mieux la justesse. Mais Carriès fut un exécutant admirable. Et ce fut pour donner essor à ce que j'appellerai cette virtuosité des patines, qu'il ébaucha, lors de sa trouvaille des poteries émaillées, et d'accord avec son savant ami M. Grasset, le projet et le plan de la porte en carreaux de grès qui devait l'occuper longtemps encore, et pour laquelle il vient de mourir.

*
* *

J'ai dit que je sortais d'admirer au Salon de 1881 les quatre têtes exposées là par Carriès, quand je rencontrai le jeune homme.

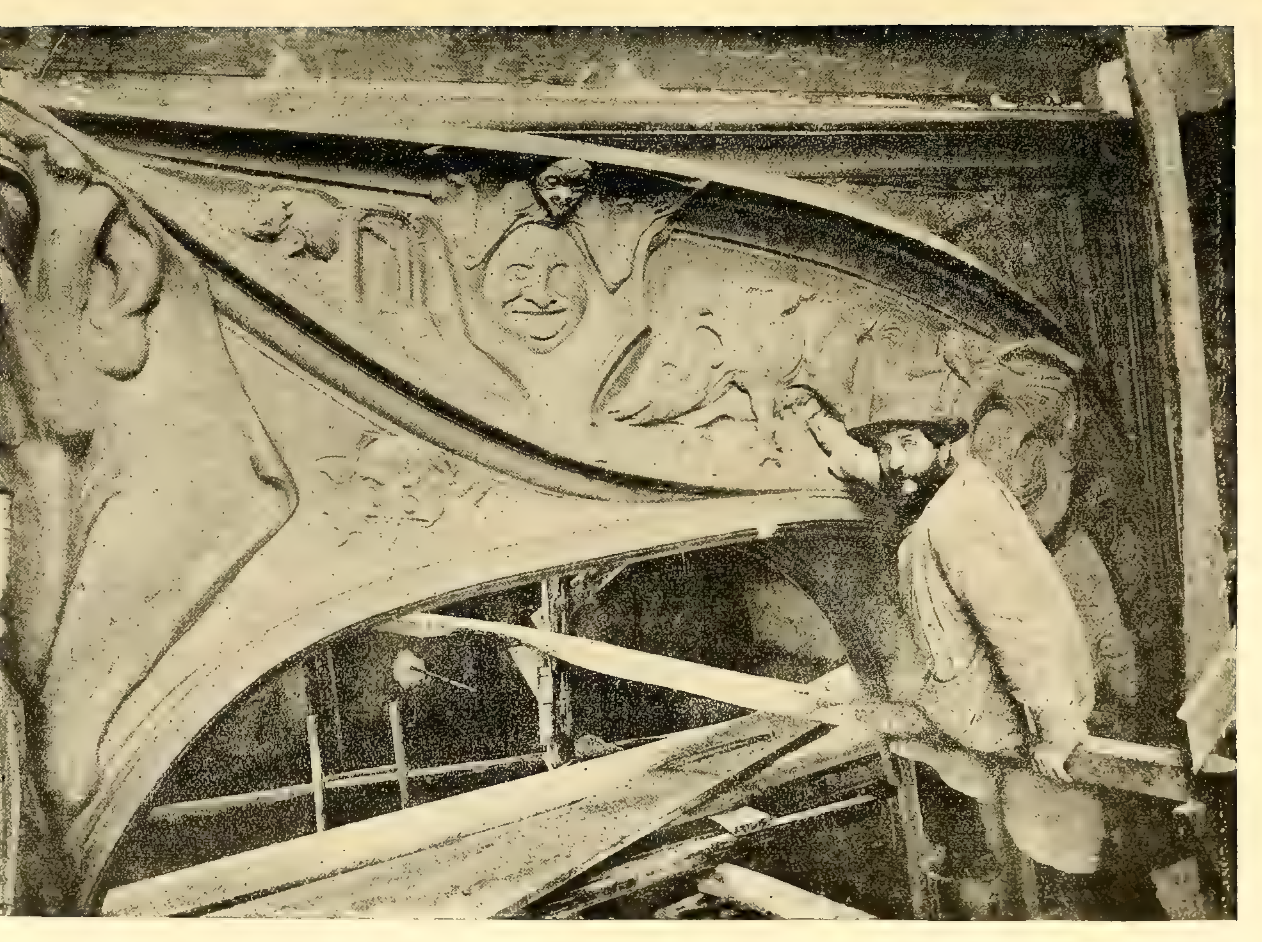
Mme Judith Gautier, dont le haut goût et la généreuse sympathie vont toujours aux nobles artistes et aux intéressantes œuvres, connaissait de la veille le sculpteur mystérieux; elle nous mit en relations. Sauf certain empâtement survenu depuis dans la face, il était alors, avec un peu plus de négligence dans le costume, ce qu'on le vit ces derniers ans. Beau d'une beauté de masque florentin en ivoire, la barbe et les cheveux ténûment broussailleux, les yeux clairs, le nez mobile, volontaire et délicat. La grande séduction de son visage, c'en était l'illumination par un franc rire d'enfant, allant parfois aux gaietés tonitruantes et aux tintamarresques facéties, avec quelque chose de gracieux, mais le plus souvent de véhémentement enthousiaste à l'exposé d'un projet. On lui reprochait certain point de vue par trop personnel, son atonie ou son ironie sur le sujet d'autrui, une façon de ne s'enflammer qu'au récit de ses propres luttes. En ces excès consistait pourtant le montant de ses dithyrambes. Je les entendis maintes fois; je le vis souvent; jamais de façon bien suivie, mais sans non plus cesser, et nous entretînmes couramment des rapports de cordialité sympathique.

. . . .

En ce temps (en 1881) on plaisantait doucement l'artiste sur sa mine de bohème et sa mise de rapin. Les *têtes* se vendant, des commandes annoncées, il fit lui-même des commandes de toilette; et je me souviens d'un certain Pomadère (célèbre sous Balzac) qui fut imprudemment conseillé à notre ami. Il en résulta des complets gris, qui ne valaient pas ses précédentes tenues; et surtout des factures protestées — car la fortune ne vint pas si vite; et Carriès me parla souvent de faire pulluler autour de sa propre statue un peuple lilliputien de créanciers, entre lesquels ledit Pomadère jouerait le rôle de tourmenteur en chef.

Un médaillon alors ébauché de Mme Gautier ne vint pas à bien. Je visitai Carriès dans son atelier de la rue Boissonade; puis boulevard Arago. Là c'était plus gentil. Une petite cuisine garnie de poteries et de bouquets de légumes secs avait des airs de Chardin. Souvent aussi je le reçus. Nous fîmes encore ensemble des promenades et des visites; une entre autres dans un hall du quartier Monceau qui recélait de belles œuvres du jeune maître : chez Leys, le parent et l'associé de l'éminent décorateur, M. Georges Hœntschell, le meilleur ami de Carriès, chez qui le sculpteur vient de s'éteindre, entouré de soins touchants.

A partir de 1892 seulement, après le grand succès consacré par



CARRIÈS TRAVAILLANT AU CINTRE DE SA PORTE DE MONTRIVAULT.

la croix qui le réjouit : « ça éclaire », disait-il, — apparut un Carriès un peu plus officiel, plus soigné, vêtu d'étoffes sombres, et d'un abord plus habituellement affable.

La dernière fois que je le vis ce fut à Paris, chez un restaurateur, en janvier. Ma fin de dîner s'associait à son entrée et nous restâmes à causer une heure librement et joyeusement. Il retournait, comme toujours, à Montrivault, pour travailler à sa fameuse porte. Jamais je ne le vis si gai, spirituel, brillant, presque *serein*. Et certes, il avait fallu bien des adoucissements de la fortune pour assurer cette grâce à telle nature ardente et troublée. Sa formule toujours mordante, concise, incisive, avait pris un tour bellement expressif, voisin de certaines légendes de Forain d'un pythagorisme brutal et ouvragé, élégant et corrosif. Puis, une fois encore, la dernière; le rapide bonjour du vernissage, au Champ-de-Mars. « Votre portrait de Whistler est admirable ! » Il me clamait cela joyeusement, de loin; et des séances étaient enfin arrêtées pour mon buste dès longtemps projeté. Pauvre beau buste que n'ébauchera que l'ombre, que le silence achèvera seul !

*
* *

Un trait bien symptomatique de cette prédominance de l'exécution sur la conception dans le travail de Carriès, c'était, par exemple, cette tournure de sa réplique à la commande d'un buste. Il ne répondait pas : « Je vous donnerai telle attitude ». Non ; il disait : « *Je le ferai en grès* ». Et les larmes lui en perlaient aux yeux, comme l'eau monte à la bouche du gourmet au penser d'un fruit mûr. Et certes, il y avait d'un fruit dans la saveur des œuvres du potier-statuaire. Non pas seulement dans ses vases qui ne sont que des *courges* d'art admirables ; mais dans ses têtes. Je ne sais de lui qu'un buste tant soit peu portrait : celui de M. Vacquerie. Il y a bien aussi M. Breton ; mais costumé encore. Un autre, ébauché d'après M[lle] Ménard-Dorian, de ressemblance jugée insuffisante, tournait à la fantaisie décorative, de par une collerette ou quelque détail de toilette amplifié comme il ne pouvait guère n'en point échapper à l'auteur, toujours enclin à tirer d'un modèle moderne un Franz Hals ou une jeune Flamande [1].

Ces œuvres, je les revois, les unes isolées, les autres en de successifs groupements publics ou privés. Au Salon, encore, en 1883, parut

1. Voir la gravure que la *Gazette* a publiée, hors texte; 3[e] pér., t. VIII, p. 38.

en compagnie d'un Courbet, un évêque chapé, mitré, gemmé, dont on parla peu. Carriès, à cette époque, ne recevait guère de commandes que d'un grand seigneur étranger dont il fit le portrait et me parla toujours avec une respectueuse sympathie. Un peu plus tard, s'agglomérait, rue Vivienne, un essai d'exposition d'ensemble : une vingtaine de têtes et de bustes où le comique délabré et débraillé de Callot, dans ses gueux, s'allie au caricatural de Daumier ou de Gavarni, pour modeler un pêcheur à la ligne sous son chapeau de paille en auréole bossuée, ou quelque moderne Rabelais à la barrette de travers. En somme des prétextes à des trouvailles d'expressions moins qu'à des recherches de patines, — non encore pourtant poussées au sublime du genre.

Puis éclôt une série de têtes d'enfants, visibles de-ci de-là ; de nouveaux fruits, ceux-ci de fraîcheur et de candeur, de grâce et de tendresse; des pêches, vaguement pensantes et penchées, avec tout l'indécis des yeux errants, et contournées de petites collerettes qui se plissent comme des feuillages. Enfin, tout cela se revit nombré, massé, catalogué, exhibé bienveillamment dans la prestigieuse résidence de Mme Ménard-Dorian, rue de la Faisanderie, la même année que furent exposés, salle Petit, les dessins et manuscrits de Victor Hugo. L'exhibition privée, bien présentée, fit du bruit, et Carriès me vint prendre pour que nous l'allions parcourir ensemble. On donnait son nom à l'entrée de l'hôtel. La dame du lieu accueillait les visiteurs avec une grâce digne et charmante; et c'était, à travers les salles et les salons, l'examen curieux de ce que Carriès appelait « *mes bibelots* », orgueilleusement. Il y avait là toutes les têtes déjà citées, entre autres cette *belle Cordière* [1], commandée par Lyon, la ville natale de la femme poète.

Quoi, c'est là ton berceau, poétique Louise? [2]

Puis un buste de jeune homme, le fils du grand seigneur étranger, un plâtre coloré, et l'une des plus charmantes créations de Carriès. Aussi une tête couchée de Bottom, aux oreilles allongées et pendantes, un objet d'art d'une patine sans égale. Mais surtout la propre statue du statuaire en cire vierge d'un jaune de vieux miel. Cet ouvrage, très compliqué, devait faire partie de la décoration d'un

1. Louise Labé.
2. Desbordes Valmore.

puits, si je me souviens bien d'un dire de l'auteur. On l'y voyait debout, à mi-corps, sous un petit chapeau de feutre gondolé, et tenant dans une main la gracile figurine d'un seigneur Louis XIII. Vers le bas du torse où s'agençait encore un vase de fleurs, un fin masque de femme, les yeux clos, se modelait, s'effaçant : propre effigie de la mère de Carriès.

* * *

A cette étape se ferme la première période de la vie publique de Carriès. Ceux qui l'avaient connu à l'issue de son premier succès ne le virent plus guère. Dégoûté de Paris, et déjà fatigué du monde, — un peu comme un autre Rollinat, — il ne demeura en relations qu'avec un petit nombre.

Soudain un bruit courut, que voici réduit à son rudiment boulevardier et blagueur d'alors : « Carriès vient de découvrir les grès des Japonais dans la forêt de Fontainebleau ! — Bizen et Fizen dans Seine-et-Marne [1] ! » Je me rappelle avoir rencontré le nouveau potier, à cette saison de printemps très frais, sur le pont de la Concorde. C'était un de ses jours rébarbatifs et soucieux. Je le vis venir de loin, sous un vaste manteau, et cravaté d'un cache-nez de tricot qui pouvait bien auner trois mètres. Il me fit part de son étonnante trouvaille dont je n'eus garde de douter, en quoi je fis bien, puisqu'elle était vraie.

C'est en 1892, au Salon du Champs-de Mars, que la découverte, déjà connue et appréciée des amateurs, éclata aux yeux de tous avec l'éblouissement dont on se souvient. Entre nombre de têtes et de bustes, — comme si, dans un pressentiment qui semblait alors à plusieurs un manque d'adresse, le jeune maître eût voulu, par cette livraison un peu envahissante, faire embrasser au moins une fois de son vivant, presque toute son œuvre, — apparut cette fascinatrice vitrine étagée en un fruitier prodigieux, de tant de vases et de gourdes, de bouteilles et de lagènes où se mariait, comme aux têtes d'antan, la même saisissante antithèse du précieux et du fruste. Ainsi qu'aux miraculeux cristaux de Gallé, de forme à peine que la plus rudimentaire, voire la plus rude. Des aspects artificiels de calebasse, pour l'apparence et le grain, depuis le mat de la coloquinte fraichement cueillie jusqu'au brillant de la gousse laquée du caroubier,

1. Plus tard seulement, l'entreprise fut transportée dans la Nièvre.



UN MARTYR, DERNIÈRE ŒUVRE DE CARRIÈS.

par le granulé et le poli de toutes les coques et de toutes les cosses.

Et, là-dessus, glissant somptueuse et pensive, une larme dorée, pareille à celle dont usent les Japonais pour recouvrir la suture des riches objets qu'ils réparent visiblement, leur occasionnant ainsi un lustre nouveau, d'une cassure ostentatoire et luxueuse.

Peu d'objets, sous notre ère d'estampage et de refait, auront, autant que les vases de Carriès, donné l'impression du bibelot *unique*. On sent que *le pareil*, — le plus humble, — n'est pas loisible à leur céramiste, tout comme l'exacte répétition d'un visage ne semble pas permise aux moules même du Créateur éternel.

* * *

Beaucoup, notamment M. Arsène Alexandre, dans un bel article, exaltèrent l'œuvre du potier du Morvan; les vases, en nombre restreint et toujours uniques, furent acquis, chèrement, par des amateurs et des Musées; et Carriès se vit, à cette heure, et très justement, quelque peu proclamé :

> Le roi brillant du jour se couchant dans sa gloire.

Mais des parties d'un autre ouvrage bien plus important occupaient encore la vitrine : la porte dont j'ai parlé plus haut. Nous sommes plusieurs à posséder la collection d'une dizaine de vues des fragments successifs constituant l'ensemble de cette arche. Et, sur l'une de ces photographies, la signature de Carriès au-dessous de cette rubrique emphatique et zigzaguante : « *Mon Calvaire!* »

Encore une fois je ne suis point de ceux que peut délecter la conception de cette œuvre, dont le plan ne semble pas au reste revenir tout entier à Carriès. M. Grasset, s'il accepte sa part de paternité dans cette élucubration singulière, dira sans doute qu'il n'a que voulu offrir à son ami un motif inépuisable aux recherches des colorations et des émaux. Et n'est-ce point beaucoup déjà, si ce n'est pas assez ?

Car, que pourraient bien philosophiquement signifier, et en dehors de la pure et simple fantasmagorie décorative, ces deux hauts piliers aux irrégulières alvéoles meublées et peuplées de mascarons reflétés de Boilly, de Cruikshank et de Doré; des Debureaux, la collerette tuyautée et le rictus falot; grimaces de bouches édentées, de trognes pleurardes, de faciès joviaux, dont Carriès m'a souvent dit qu'il se

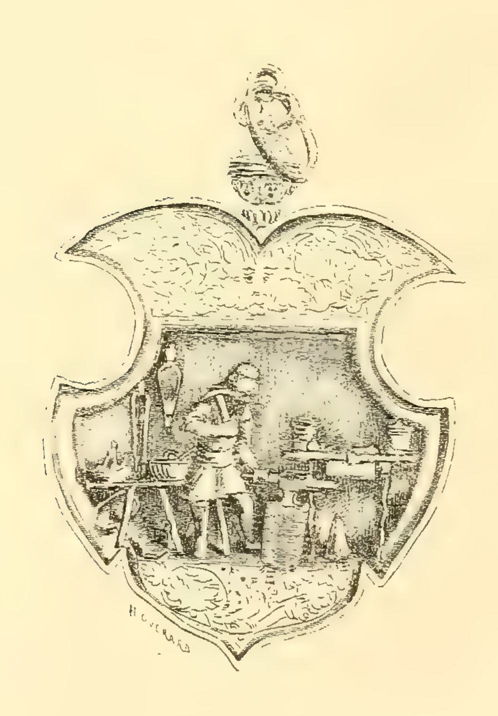
les posait à lui-même, se faisant des moues devant le miroir. Dans le cintre, des soleils jocrisses et des lunes renfrognées, entourés de poissons et de lapins, de singes attifés et accroupis, et de truies caracolantes ; des chauves-souris en forme de cartouches, ayant un visage pour ventre, sans omettre, aux angles, d'étonnantes figures de femmes gracieusées en des postures de grenouilles, et certain hideux bébé coiffé d'un bonnet d'âne et montrant son sexe avec dégoût, sous toute l'horreur beuglante de son visage de mandarine écrasée. Et le couronnement de ce cauchemar : une gueule de poisson à oreilles humaines, et d'où s'échappe, s'avançant avec naturel, une demoiselle en pied, mi-médiévale, mi-actuelle, d'une intéressante laideur et gantée haut, telle qu'une fille de bonne maison qui tient à conserver les mains blanches. D'aucuns verront sans doute émerger de tout ce brouillamini la distincte allégorie de l'art ou de la vertu planant par-dessus les laides cocasseries de l'existence. Rien ne s'y oppose, et la version en suffit. Mais la plus vraie est encore celle-ci, que peut-être, — disons sans nul doute, nous qui savons le prestige même d'un éclat de brique échappée aux doigts de ce cuiseur, — que cela *eût été*, que cela *est beau;* car l'état présent de l'œuvre permet d'espérer sa possible édification presque intégrale. Les quelques chapitres qui font défaut à cette autre arche surprenante, celle-ci de Flaubert : Bouvard et Pécuchet, empêchent-ils de s'incliner en y rêvant ? Les circonstances invisibles qui disposent souvent pour le mieux de leur fini absolu les œuvres en apparence interrompues et inachevées, pratiquant d'elles-mêmes, préventivement, le travail d'extraits que la postérité toujours exige, ont peut-être, par cet arrêt tragique et violent, en apparence désastreux et injuste, donné à toute l'œuvre de Carriès l'aspect si précieux de négligé et de fini qu'il affectionnait lui-même pour chacun des ouvrages sorti de ses mains.

J'ai sous les yeux un mascaron qu'il m'avait donné ; c'est une sorte d'Othello maussade, aux tons de pois cassés, vernissés et verdâtres, au nez camard, à la babine cruelle et dégoûtée. De noires irisations fluent dans les poils et par les rides, et la plus sombre coule et roule de l'œil gauche comme une larme sur ton sort échappée à l'une de ces grimaces que tu te faisais à toi-même devant le miroir, quand tu posais pour toi, noble endormi d'hier !

Certes, malgré le prématuré de ta disparition terrifiante et soudaine, tu peux sommeiller sans trouble, Jean Carriès, sous ta belle porte ainsi attribuée à plus éloquent usage que celui dont la pouvaient consacrer les Thés mondains — *où s'échangent des propos fades.*

selon l'expression du poète; — ta porte mystérieuse où je te vois couché, ainsi que fut Raphaël, sa Transfiguration lui servant de lumineux catafalque. L'avenir est sûr de toi, comme toi de lui. Ta place est marquée dans l'immortel permanent où fusionnent les avenirs et les passés. Ta droite y rencontre et étreint celles d'Adam Krafft et de Pierre Vischer de Nuremberg, et celles de ces artistes anonymes et merveilleux qui ont fait de la cathédrale d'Insbrück un éternel enterrement de Maximilien à tout jamais religieusement célébré debout par une population espacée de chevaliers et de rois, de seigneurs et de prêtres, de dames et de reines, dont le bronze pleure!

COMTE ROBERT DE MONTESQUIOU FEZENSAC.

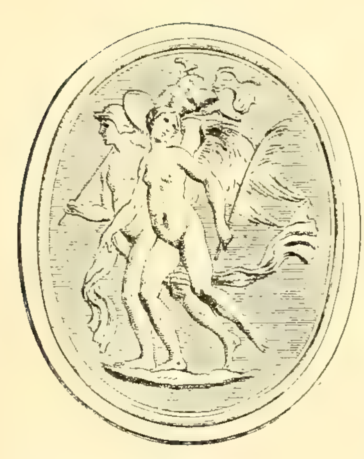


COURRIER

DE

L'ART ANTIQUE

(ONZIÈME ARTICLE[1])



Salut à Phidias! Grâce à une belle découverte de M. Furtwaengler, nous connaissons, depuis le commencement de l'année, plusieurs répliques exactes d'un des chefs-d'œuvre de l'art, dont le nom seul, avec les éloges qu'en ont fait les anciens, paraissait être venu jusqu'à nous. Ces répliques, l'archéologue allemand ne les a pas exhumées des ruines dix fois séculaires de quelque édifice grec ou romain : il les a retrouvées dans deux des Musées les plus fréquentés de l'Europe, ceux de Dresde et de Bologne. Ce n'étaient pas des sculptures inconnues, puisqu'elles avaient été gravées, puisqu'il avait été souvent question de chacune d'elles, mais des sculptures méconnues, dont on n'appréciait pas l'importance, qui n'avaient pas encore revélé leur origine. Disons d'abord ce qu'on savait jusqu'à présent touchant le chef-d'œuvre en bronze de Phidias, qui vient de nous être rendu dans la seule mesure où nous puissions espérer jamais le reconquérir ; nous raconterons ensuite la découverte de M. Furtwaengler, qui est d'un exemple plein d'enseignements et bien faite pour stimuler le zèle des chercheurs.

L'île de Lemnos, la plus grande des îles du Nord de l'Archipel, avait été conquise, vers le début du ve siècle, par un général du roi de Perse Darius ; Miltiade la reprit, et, depuis cette époque, elle resta sujette des Athéniens.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 413 ; t. XXXIV, p. 239 ; t. XXXV, p. 331 ; t. XXXVII, p. 60 ; 3e période, t. I, p. 57 ; t. III, p. 331 ; t. IV, p. 427 ; t. VI, p. 427 ; t. IX, p. 248 ; t. XI, p. 219.

Ceux-ci lui envoyèrent, à plusieurs reprises, des colons appelés *clérouques* qui s'établissaient sur les terres du domaine public, et, tout en fondant un foyer loin de l'Attique, restaient citoyens d'Athènes et continuaient même à faire partie de ses armées [1].

Vers l'an 450 avant Jésus-Christ, un groupe de clérouques quittait le Pirée pour Lemnos. Partant pour une conquête toute pacifique, ils voulurent

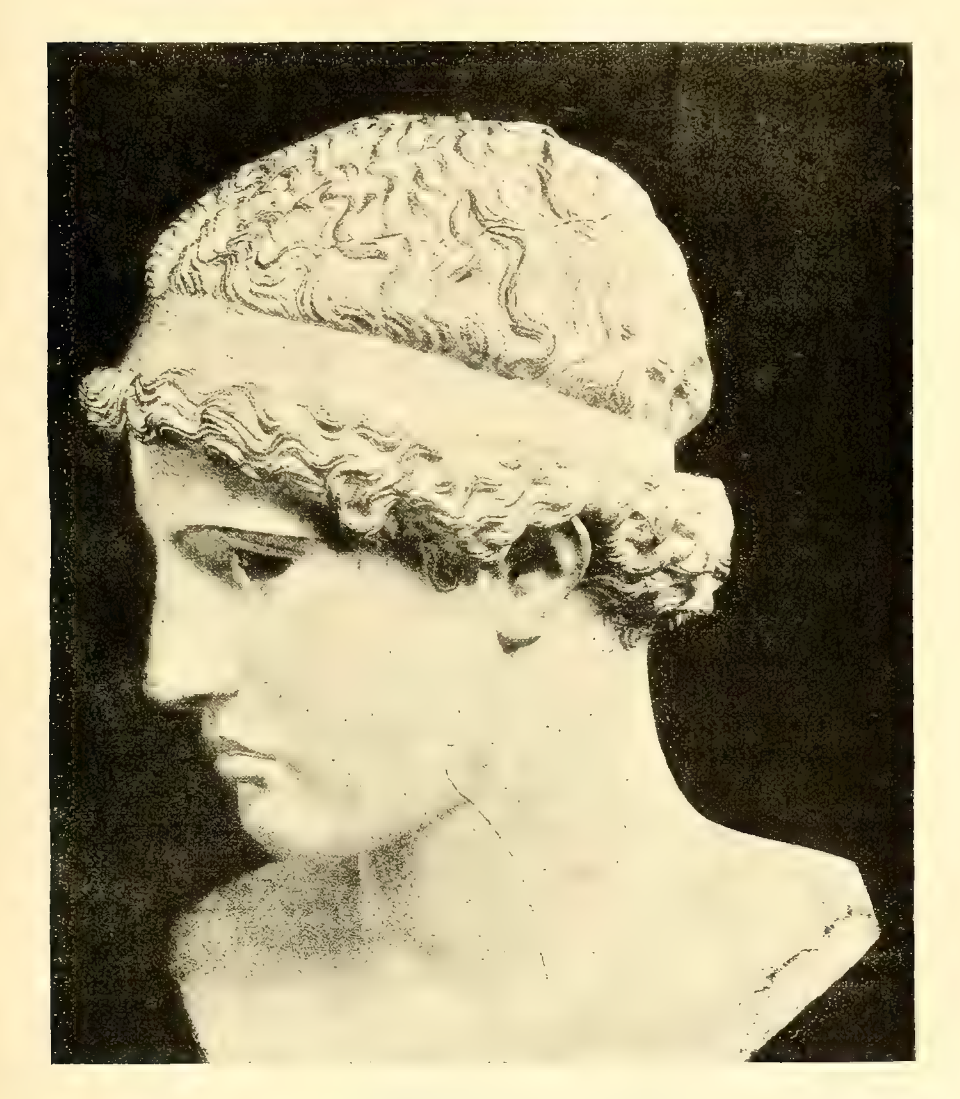


STATUE D'ATHÉNA.
(Musée de Dresde.)

attirer sur leur entreprise la bienveillance de la vierge protectrice d'Athènes ; ils commandèrent à Phidias une image en bronze de la déesse, dépourvue de ses attributs guerriers, et la dédièrent sur l'Acropole, le visage tourné vers la haute mer. Il semblait ainsi qu'Athéna dût les suivre dans leur long voyage, les escorter d'un regard encourageant jusqu'au seuil de leur nouvelle patrie.

1. Voir Foucart, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, 1880.

Cette statue d'Athéna pacifique, les anciens étaient unanimes à la considérer comme un chef-d'œuvre. Suivant Pausanias, qui s'échauffe si rare-



TÊTE D'ATHÉNA.

(Musée de Bologne.)

ment, c'était la plus belle statue de l'artiste et celle qui méritait le plus d'être vue [1]. Pline, dans une phrase obscure [2], nous dit qu'elle était belle au

1. Pausanias, I, 28, 2.
2. Pline l'Ancien, XXXIV, 54.

point de passer pour l'idéal même de la beauté. Lucien est plus explicite : un personnage d'un de ses dialogues, imaginant une beauté parfaite, emprunte à la *Lemnienne* de Phidias le contour du visage, le modelé des joues et le dessin du nez. Un rhéteur de l'époque impériale, Himerius, nous donne à son sujet un renseignement plus précis : la déesse était représentée sans armes, elle ne portait pas de casque sur la tête [1]. Cette indication devait permettre d'isoler, parmi les nombreuses Minerves de nos Musées, celles qui pouvaient prétendre à être des répliques de la *Lemnienne ;* mais nous allons voir que cela n'était pas déjà si aisé.

Le Musée de Dresde possédait depuis longtemps deux statues en marbre de Minerve, l'une avec une tête défigurée par une malencontreuse restauration, l'autre avec une tête qui ne lui appartenait pas du tout. La tête de la première statue était coiffée d'un casque d'un modèle banal, dont la gravure ci-jointe, empruntée au recueil de Clarac, donnera une idée [2]. Dès 1804, Becker, l'éditeur de l'*Augusteum*, doutait que cette tête appartînt à la statue ; mais, plus tard, on insista sur l'identité des marbres et l'on considéra les scrupules de Becker comme mal fondés. En 1872, M. Flasch, qui n'a pas toujours été aussi bien inspiré, fit une découverte importante : il s'aperçut que la tête de la statue de Dresde était identique à une tête du Musée de Bologne, celle-ci dépourvue de casque. Or, cette tête de Bologne avait déjà, à plusieurs reprises, appelé l'attention des connaisseurs ; mais M. Brizio la déclarait moderne et M. Heydemann opinait comme M. Brizio. Quant à MM. Conze et Flasch, ils la croyaient bien authentique ; seulement, le premier y voyait la tête d'un éphèbe et le second celle d'une amazone. Nous avons dit que la tête de Dresde était placée sur un torse de Minerve ; elle devait donc, concluait-on vers 1890, être étrangère à la statue, puisqu'elle représentait une amazone ou un éphèbe. Cette conclusion paraissait si fondée que M. Treu, le savant conservateur des antiques de Dresde, fit séparer la tête du torse ; la tête ainsi isolée fut privée de son casque moderne et complétée d'après un moulage de la tête de Bologne, dont les dimensions étaient identiques [3].

La brillante découverte de M. Furtwaengler se trouvait ainsi préparée par des erreurs où la vérité avait sa part. En 1891, il vit à Dresde, dans deux salles différentes, la tête et le torse. Une étude approfondie le convainquit qu'ils avaient été séparés à tort et qu'ils s'adaptaient avec une précision irréprochable. Donc la tête de Bologne, cette tête que l'on avait attribuée à un faussaire, était celle d'une Athéna et cette Athéna devait être une statue célèbre, puisqu'il en avait existé au moins trois copies ! Le casque seul de la première statue de Dresde avait été rétabli à tort ; nous avons déjà dit comment on fut conduit à le supprimer.

1. Overbeck, *Schriftquellen*, n° 761.
2. Clarac, *Musée*, pl. 464, n° 868.
3. Furtwaengler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Berlin, 1894, pl. I.



STATUE D'ATHÉNA.

(Musée de Dresde.)

On trouvera ici des gravures de la tête de Bologne et de l'ensemble de la statue de Dresde, telle qu'elle a pu maintenant être restituée. Vu l'importance du sujet, nous reproduisons aussi la seconde statue de Dresde, d'abord d'après la gravure de Clarac[1], puis d'après la phototypie qu'a publiée M. Furtwaengler[2]. Dans cette seconde figure, la tête avait été travaillée



STATUE D'ATHÉNA.

(Musée de Dresde.)

séparément, avec la partie supérieure de la poitrine, et insérée dans le torse, comme cela se faisait souvent à l'époque romaine. Pour compléter ce qui manquait, on avait fait usage d'un fragment d'une réplique de l'Athéna Farnèse à Naples et on l'avait ajustée sur un cou beaucoup trop volumineux. L'effet produit était tout à fait déplaisant et il fallut toute la perspicacité

1. Clarac, *Musée*, pl. 464, n° 866.
2. *Meisterwerke*, pl. II.



STATUE D'ATHÉNA.

(Musée de Dresde.)

de M. Furtwaengler pour deviner Phidias sous ce *pasticcio*. Sur sa demande, on a maintenant enlevé la tête et on l'a remplacée par un moulage de celle de Bologne, qui s'inséra dans la cavité du torse comme si elle avait été faite tout exprès pour elle.

Voilà donc trois répliques d'une même statue dont les dimensions sont absolument identiques. Il faut en conclure, d'abord, que ce sont bien les dimensions de l'original; puis, que des copies aussi exactes n'ont pu être faites que grâce à l'emploi de moulages. Nous avons bien un texte de Lucien qui parle de ce procédé, mais il n'en avait pas été suffisamment tenu compte. Un des grands mérites de M. Furtwaengler, dans l'ouvrage où sont consignées ces belles trouvailles, est d'avoir reconnu que sous la désignation banale de *répliques* figurent des œuvres d'une importance très inégale pour l'histoire de l'art, dont les unes sont des copies exactes, tandis que les autres ne sont que des imitations. Nous ne possédons encore que des imitations, et des imitations très médiocres, de l'Athéna Parthénos de Phidias, l'image chryséléphantine du Parthénon, qui, étant en or et en ivoire, ne pouvait naturellement pas être moulée; mais nous avons des copies de l'Athéna *Lemnienne*, qui était en bronze et ne craignait pas le contact du plâtre [1].

Mais, dira-t-on, de quel droit conclure que ces Minerves de Dresde, cette tête de Bologne, soient des copies d'une œuvre célèbre de Phidias? C'est ici qu'intervient l'analyse archéologique, qui accumule les vraisemblances au profit de l'hypothèse de M. Furtwaengler et finit par donner l'impression de la certitude. Rappelons seulement quelques arguments. D'abord, la Minerve ainsi restituée est sans casque, ce qui concorde avec le témoignage d'Himerius cité plus haut. En second lieu, l'agencement de la draperie est fort analogue à celui de l'Athéna Parthénos, telle que nous la connaissons par la petite copie découverte à Athènes en 1880. Enfin, et c'est là l'essentiel, le type et les proportions de la tête nous amènent à chercher un original vers le milieu du ve siècle avant Jésus-Christ, c'est-à-dire justement à l'époque où Phidias exécutait en bronze une Athéna non casquée. On peut, du reste, préciser davantage. Une pierre gravée publiée par Raspe reproduit la même statue : son bras gauche s'appuie sur sa lance; son bras droit, à moitié replié, tient un casque. Or, l'Athéna, pacifique, tenant un casque et *appuyée* sur une lance, — ce qui exclut, pour l'instant du moins, l'usage de cette arme, — est un motif familier à l'art attique pendant la première moitié du ve siècle; on trouve la déesse ainsi représentée sur un vase à figures rouges qui est antérieur

1. M. Kalkmann est arrivé tout récemment aux mêmes conclusions, en mesurant, à un millimètre près, plusieurs centaines de statues antiques. La concordance des dimensions est telle, pour les soi-disant répliques d'une même œuvre, qu'il faut bien admettre, chez les anciens, l'existence de *copies mécaniques*. C'est là un résultat de la plus haute importance. Voir le *Winckelmannsprogramm* de Berlin, publié par M. Kalkmann en 1893.

de bien peu d'années seulement au chef-d'œuvre de Phidias[1]. Le grand artiste athénien, ici comme ailleurs, n'a point inventé un type; nous savons aujourd'hui, et les découvertes récentes de Delphes ne font que nous confirmer dans cette opinion, que les motifs traités par Phidias ont été créés par les artistes,



ATHÉNA TENANT SON CASQUE,
peinture d'un vase grec à figures rouges.

en particulier par les peintres, de la glorieuse génération qui l'a précédé. Il en est de lui, à cet égard, comme de Raphaël, qui n'a fait que donner l'expression la plus parfaite à des types et à des motifs qui n'avaient pas été ignorés de ses maîtres. On peut conjecturer avec vraisemblance que les clérouques de

1. Lenormant et de Witte, *Elite céramographique*, t. I, pl. LXXX.

Lemnos, lorsqu'ils ont demandé à Phidias l'*Athéna Lemnienne*, ont eu soin de lui commander une image de la déesse pacifique, tenant son casque dans la main, suivant la formule connue. Le mérite de Phidias est d'avoir tiré de cette donnée une œuvre si parfaite qu'elle n'a pu être qu'imitée par ses successeurs et que pas un, si nous sommes bien informés, ne s'est avisé de la refaire.

Sans vouloir en rien diminuer le mérite de M. Furtwaengler, on peut rappeler, — il l'a fait lui-même [1], — que le caractère *phidiesque* de la statue de Dresde avait été affirmé dès 1822 par Schorn. A cette époque, on ne savait encore rien de l'Athéna Parthénos, on venait seulement de découvrir les marbres d'Elgin ; mais, grâce à ces admirables sculptures, on s'était fait de la manière large de Phidias une idée assez juste pour en reconnaître l'empreinte jusque dans une copie romaine mal restaurée. Schorn célèbre le « style élevé », la « majesté de la pensée », la « force inspirant le respect » qu'il distingue avec raison dans la statue de l'*Augusteum*. En 1890, M. Puchstein, frappé de la ressemblance de cette figure avec l'imitation athénienne de la Parthénos, la revendiquait énergiquement pour Phidias, et prononçait même, à ce propos, le nom de l'Athéna lemnienne. Ainsi M. Furtwaengler a eu des précurseurs ; mais Phidias en a eu aussi, et le rapprochement n'a certes rien qui puisse être désobligeant pour l'archéologue.

Un type aussi majestueux, aussi régulièrement beau que celui de la Lemnienne, ne pouvait rester sans influence sur l'art antique ; à côté de ceux qui le copièrent, beaucoup d'artistes durent l'imiter inconsciemment. Parmi ces imitations, la plus curieuse peut-être est celle qui se constate dans un chef-d'œuvre du Louvre, — le dernier en date des chefs-d'œuvre de l'art antique, — le buste d'Antinoüs découvert à Tivoli qui nous est venu de la villa Mondragone. Les archéologues qui ont étudié les nombreuses statues du favori d'Hadrien ont déjà observé que plusieurs d'entre elles sont des *adaptations* de motifs classiques, tels que les figures d'éphèbes de Polyclète et de Praxitèle. Avec l'Antinoüs Mondragone, nous remontons jusqu'à Phidias. Le fait que l'auteur de ce buste s'est inspiré, plus ou moins directement, d'une tête de déesse, se justifie d'autant mieux que la meilleure copie de la tête de la Lemnienne, celle de Bologne, a précisément été prise de nos jours, comme nous l'avons vu plus haut, pour une tête d'éphèbe. Je dois ajouter que l'arrangement des cheveux, dans le buste du Louvre, trahit l'influence d'un modèle plus récent que Phidias, mais l'analogie générale des deux têtes est incontestable. On comprend maintenant, suivant la fine observation de M. Furtwaengler, que l'Antinoüs Mondragone ait inspiré tant d'admiration à Winckelmann ; l'illustre antiquaire y sentait confusément comme un reflet du génie de Phidias.

1. *Meistererwke*, p. 9.

Nous ne connaissons que par des profils le Jupiter olympien de Phidias et n'avons encore retrouvé que de faibles imitations de la Parthénos, de dimen-



BUSTE D'ANTINOÜS.

(Musée du Louvre.)

sions très inférieures à celles de l'original. L'Athéna Lemnienne est donc la seule image de divinité due à Phidias dont nous puissions parler aujourd'hui à bon escient; c'est à peu près comme si nous n'avions de Dubois qu'une des copies du *Chanteur florentin* que l'on trouve dans le commerce. Ce point de

départ une fois acquis, M. Furtwaengler n'a point laissé à d'autres le soin d'aller au delà; il a reconnu l'inspiration de Phidias dans beaucoup d'œuvres d'époque romaine dont jusqu'à présent on ne savait trop que penser. Il ne nous appartient pas ici de le suivre dans ces développements féconds, que nous avons essayé de résumer ailleurs [1]; mais nous ne pouvons pas résister au plaisir de faire connaître encore une de ses découvertes les plus imprévues.

Tous les visiteurs de Rome ont été frappés à l'aspect des deux colosses du Monte-Cavallo, représentant des jeunes hommes nus qui tenaient chacun la bride d'un cheval cabré. Jusqu'en 1589, l'un d'eux était placé sur une base qui portait, en caractères latins du IIIe siècle après J.-C., l'inscription OPVS FIDIAE; la base de l'autre présentait une inscription analogue, OPVS PRAXITELIS. En 1589, en déplaçant les statues, on commit une erreur qui n'a pas encore été réparée : l'*Opus Fidiae* fut transporté sur la base de Praxitèle, et réciproquement. Or, des générations d'archélogues se sont mises d'accord pour n'attacher aucune importance à ces inscriptions. C'étaient, disait-on, des étiquettes banales, sans plus d'autorité qu'un cartouche, portant le nom de Raphaël ou de Velazquez, dans un obscur musée provincial. On ajoutait qu'elles étaient d'autant plus négligeables que les deux statues en question reproduisaient des types de l'art de Lysippe, très postérieurs à Phidias et à Praxitèle. M. Furtwaengler, dont l'esprit indépendant sait se dégager des opinions reçues, commença par remarquer que le type des chevaux de Lysippe était tout à fait différent de celui des deux groupes romains, lequel se rapprochait beaucoup, d'autre part, du type des chevaux du Parthénon. Alors pourquoi supposer *a priori* que les inscriptions antiques soient sans valeur? Les Romains du IIIe siècle savaient à quoi s'en tenir sur Phidias; même à cette époque de décadence, il y avait parmi eux des connaisseurs habiles qui, pareils à ceux de notre temps, excellaient, suivant l'expression du poète Stace, à reconnaître la main d'un maître dans une œuvre non signée :

Et non inscriptis auctorem reddere signis.

Mais le nom de Praxitèle faisait pourtant une difficulté. Praxitèle, le sculpteur aimable de l'*Hermès d'Olympie* et de la *Vénus de Cnide*, ne pouvait être l'auteur de la figure puissante, mais un peu massive, qui fait pendant à l'OPUS FIDIAE. Cette difficulté n'est toutefois qu'apparente. Les textes et les inscriptions, qui nous apprennent l'existence de plusieurs artistes du nom de Praxitèle, nous en laissent entrevoir un autre, oncle ou grand-père de l'auteur de la *Vénus de Cnide*, dont Pausanias et Pline paraissent avoir perdu le souvenir. Pausanias, décrivant un groupe de Déméter, Perséphone et Iacchos dans un temple d'Athènes, ajoute, sans songer aux controverses qu'il va

1. *Revue critique*, 1894, I, p. 97 et suiv.

déchaîner : *Sur le mur est inscrit, en lettres attiques, que ces œuvres sont de Praxitèle* [1]. « En lettres attiques ! » Cela signifie : en caractères grecs d'une espèce particulière, dont l'usage officiel cesse en l'an 402 avant Jésus-Christ. Pausanias connaît à merveille ce vieil alphabet, où la diphtongue OU, par



STATUE D'UN DIOSCURE

sur le Quirinal à Rome.

exemple, était rendue par O, et n'en signale pas l'emploi à la légère. Mais nous savons aujourd'hui avec certitude que le grand Praxitèle naquit vers 390 avant Jésus-Christ. Comment donc pouvait-il sculpter un groupe avant l'an 400 ? On a essayé, — j'ai essayé moi-même autrefois, — d'écarter ce témoignage, mais d'autres indices, sur lesquels il serait long d'insister, et qui ont surtout

1. *Pausanias*, I, 2, 4 : γέγραπται δὲ ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν ἀττικοῖς ''εργα εἶναι Πραξιτέλους.

été mis en évidence par M. Klein, sont venus fortifier et rendre presque irrécusable la conclusion que suggère le texte de Pausanias. Il a existé un *Praxitèle l'ancien,* contemporain de Phidias, artiste excellent dont l'éclat s'est pour ainsi dire noyé au v[e] siècle dans celui de son grand rival, au iv[e] dans celui d'un homonyme non moins illustre. En y réfléchissant un peu, on s'aperçoit que cette hypothèse n'a vraiment rien d'extravagant [1]. Les anciens historiens de la sculpture, dont Pline et Pausanias utilisèrent les catalogues, ont pris pour base de leurs compilations des recueils de signatures d'artistes. Là où ils ont vu le nom de Praxitèle, c'est au grand Praxitèle qu'ils ont naturellement pensé, comme presque personne aujourd'hui, en présence du nom de Holbein, ne songerait à Holbein le Vieux. La vanité des villes où se trouvaient des œuvres ainsi désignées a dû souvent encourager l'erreur des auteurs de catalogues. Parfois il se sont aperçus qu'il en résultait des contradictions chronologiques, mais alors, suivant une habitude qui n'est pas perdue, ils ont inventé ou reproduit quelque anecdote qui conciliait tout. Ainsi, suivant Pline, Praxitèle était un brave homme, à preuve que voyant un chariot sculpté par Calamis, où les chevaux étaient bien venus et le cocher imparfait, il remplaça l'image du conducteur par une autre de sa main, afin que le vieil artiste ne parût pas moins capable de figurer les hommes que les animaux [2]. Or, cette anecdote plus que suspecte s'explique bien facilement. Calamis est un sculpteur contemporain de Phidias; il devait exister un quadrige avec une inscription qui en attribuait le travail à la collaboration de Calamis et de Praxitèle. Arrivèrent les collectionneurs de signatures, les demi-savants : ils n'ignoraient pas que Calamis et Praxitèle n'avaient pas été contemporains, mais ils ne connaissaient plus qu'un Praxitèle, l'auteur de la *Vénus de Cnide*. Que firent-ils pour se tirer d'embarras ? Ils inventèrent l'historiette d'une sorte de collaboration posthume, que Pline, compilateur naïf, s'est hâté de reproduire. En réalité, il s'agissait, n'est-ce pas, d'une œuvre faite en commun par Calamis et par *Praxitèle l'ancien*. Mais voilà une bien longue parenthèse ! Elle se justifie seulement par la nécessité où nous sommes de rendre intelligible l'hypothèse de M. Furtwaengler. Une fois qu'on admet un Praxitèle I[er] contemporain de Phidias, il n'y a plus rien de surprenant à ce que deux statues de même style, qui est le style des environs de l'an 440, portent l'une le nom de Praxitèle et l'autre celui de Phidias.

Que l'on veuille bien regarder, dans la cour vitrée de l'École des Beaux-Arts, les moulages des deux colosses du Monte-Cavallo, et l'on s'étonnera qu'il ait fallu tant de siècles pour qu'on s'avisât d'y reconnaître des œuvres contemporaines du Parthénon. Ce n'est pas que ce soient des originaux grecs; il est, au contraire, de toute évidence que ce sont des copies faites à

1. Je crois qu'il faut en attribuer la paternité à M. Otto Benndorf.
2. Pline l'Ancien, XXXIV, 71.

l'époque romaine, par des artistes qui n'étaient pas de premier ordre. Mais ces artistes ont copié consciencieusement. Au lieu du modelé arrondi qui



BUSTE D'HERCULE JEUNE.

(Musée de Berlin.)

caractérise les œuvres du IVe siècle, nous trouvons ici des plans nettement accusés; les muscles, ceux du ventre notamment, font saillie avec un reste de brutalité archaïque, comme dans les statues du fronton oriental du Parthénon. Les têtes présentent des analogies frappantes avec celles des

frises du même édifice et celle du prétendu *Thésée* du fronton : sourcils accusés, grands yeux très ouverts, cheveux ondoyants qui paraissent rayonner autour du visage, tous ces traits sont ceux de l'art de Phidias. Le motif même de l'éphèbe retenant son cheval qui se cabre se retrouve non seulement sur la frise occidentale du Parthénon, mais sur la base de l'Athéna Parthénos, telle qu'elle nous est connue par la petite réplique dite de Lenormant. Quant aux originaux des colosses romains, ils étaient certainement en bronze. De l'un d'eux, nous savons même quelque chose : Pline signale à Rome, comme l'œuvre de Phidias, un colosse en bronze représentant un homme nu, *colossicon nudum*. Quoi de plus naturel que des artistes romains aient copié en marbre ou en pierre cette statue qu'ils avaient sous les yeux, qu'on avait peut-être eu l'occasion de mouler ?

M. Furtwaengler s'est appliqué à réagir contre un préjugé très répandu qui n'existait pas à l'époque de Winckelmann, mais qui, depuis cinquante ou soixante ans, a singulièrement pesé sur l'histoire de l'art. Confondant, en effet, deux choses très différentes, qui sont l'exécution et l'invention, on s'est habitué à traiter avec mépris les « marbres romains », opposés à ceux que l'on appelle *grecs* parce qu'ils ont été trouvés dans l'Orient hellénique. Or, d'abord, les témoignages des auteurs nous apprennent que, dès le IIe siècle avant Jésus-Christ, on a commencé à transporter en Italie les chefs-d'œuvre de la Grèce ; le fait qu'une statue a été découverte à Rome ne prouve donc nullement qu'elle soit *romaine*. Mais nous savons en outre que les artistes grecs employés en Italie ont beaucoup moins inventé qu'ils n'ont copié ; il est donc, *a priori*, raisonnable de croire que les Musées occidentaux, remplis d'œuvres de provenance italienne, sont comme des anthologies plus ou moins complètes de ce que l'art grec de la belle époque a produit de mieux. Visconti n'avait pas si tort, au commencement de ce siècle, lorsqu'il prétendait que l'art antique n'avait guère varié depuis Périclès jusqu'à l'époque d'Hadrien ; la vérité, c'est qu'il a vécu pendant de longs siècles sur le même fonds. Il s'ensuit que le mépris de quelques savants pour les « sculptures romaines » témoigne d'une singulière ignorance des conditions où l'art grec s'est perpétué sous l'Empire romain. Lorsque, en revanche, on étudie les œuvres découvertes sur le sol même de la Grèce, on s'aperçoit qu'à l'exception des bas-reliefs adhérents aux temples, de ceux des nécropoles et d'une douzaine de chefs-d'œuvre, il n'y a guère que des beautés de second ordre. Les Romains ont emporté les meilleurs originaux, et les Grecs de l'époque romaine, les *Graeculi*, n'étaient guère en mesure de remplacer les originaux par des copies. Voilà pourquoi l'on trouve en Italie tant de statues de grands artistes grecs et en Grèce tant de piédestaux dont les inscriptions annoncent des œuvres de ces artistes. En résumé, quand on découvre une belle sculpture à Rome, à Antium, à Tivoli, il y a toujours de fortes chances pour que ce soit une œuvre grecque de la belle époque, original ou copie, tandis qu'une sculpture découverte en Grèce, fût-ce à Corinthe ou à Athènes, n'est la plupart du temps qu'une œuvre

secondaire dont les Mummius, les Paul-Émile ou les Néron n'ont pas voulu.

Si l'on se pénètre de la justesse de ces observations, on portera, je crois, une curiosité plus éveillée et plus féconde dans une visite à des Musées comme le Louvre et le Vatican. Qu'on se place, par exemple, au Louvre, dans la rotonde qui a pour centre le Mars Borghèse, réplique présumée d'un chef-



BUSTE D'APHRODITE.

(Collection de lord Leaconfield.)

d'œuvre d'Alcamène : on sentira de plus en plus clairement que toutes les statues dont on est entouré peuvent se réclamer d'une illustre origine qu'elles offrent, à qui sait en goûter le style, comme un résumé de tout le développement de l'art grec par des spécimens qui en reproduisent les œuvres célèbres. Sauf les portraits et les statues de personnages romains, — encore en est-il qui ne sont que l'adaptation de beaux modèles grecs, — il

n'y a guère que des statues sur lesquelles, tôt ou tard, viendra se placer le nom d'un artiste connu. Ce travail d'exégèse est assurément rendu difficile par les restaurations, souvent stupides, dont les marbres découverts en Italie ont été l'objet. Les faire disparaître serait une mesure trop radicale; le mieux sera quelque jour, quand on aura reconstitué, pour les différents types, des séries de copies anciennes, de remplacer ce qui manque dans l'une par le moulage d'une partie conservée dans l'autre. Dès à présent, et bien que notre connaissance des *répliques* soit encore bien imparfaite, on a fait quelque chose dans ce sens; ainsi les conservateurs du Louvre se sont montrés bien inspirés en complétant, par un moulage, une belle réplique de la Vénus accroupie de Vienne dans la galerie Denon.

Le catalogue des sculptures de Berlin attribue à l'époque romaine, sans autre commentaire, un buste d'Hercule en marbre de Paros, qui, trouvé, dit-on, à Herculanum, a fait partie d'abord des collections Baireuth et de Sans-souci. M. Furtwaengler croit avoir reconnu que ce buste s'adapte à un torse conservé au Louvre (n° 1404 de la Salle des Caryatides), et que nous avons là deux répliques partielles d'une œuvre importante de l'école de Calamis. Un amateur distingué, auquel je montrais récemment la photographie du buste de Berlin reproduite ici [1], me dit qu'elle le faisait penser à Holbein. Cette impression est parfaitement juste et s'accorde avec celle de M. Furtwaengler. La sculpture dont il s'agit remonte, en effet, à l'entourage de Calamis, artiste contemporain de Phidias, mais se rattachant plutôt à la vieille école attique ou ionienne, à cette tradition d'élégance, parfois un peu sèche, dont les statues des jeunes filles découvertes sur l'Acropole nous montrent comme le début et dont on suit la trace, même après Phidias, tant dans les Caryatides de l'Erechthéion que dans les œuvres de Praxitèle. D'autres ont comparé Calamis à Botticelli et, *mutatis mutandis*, ils n'ont pas eu tort. Le buste de Berlin est un des rares spécimens de types virils qui nous restent de cette école, à laquelle on attribue aussi l'*Apollon à l'Omphalos*, dont la tête si caractéristique est aujourd'hui représentée au Louvre par une copie grecque de la bonne époque [2]. Il y a là un mélange de sévérité et de grâce, de force et de souplesse, qui révèle une conception très particulière de la beauté. On peut en rapprocher aussi, sans sortir du Louvre, la charmante tête de femme dite d'Aspasie, qui nous reporte encore à l'époque de Phidias, mais à une école sensiblement différente de la sienne.

Pour être aujourd'hui en état de reconnaître, du moins d'une manière générale, l'école à laquelle appartient une sculpture antique, nous sommes encore bien loin de pouvoir en désigner l'auteur, affirmer qu'un morceau, fût-il de premier ordre, est de la main de Praxitèle ou de Phidias. Le seul des grands artistes dont nous possédions une œuvre absolument authentique,

1. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 116, pl. VIII.
2. Héron de Villefosse, *Monuments Piot*, pl. VIII.

Praxitèle, a eu, dans sa famille même, des successeurs qui furent des artistes éminents; et qui nous dira combien de sculpteurs habiles, dont nous ignorons même les noms, ont travaillé dans sa *bottega?* Comment distinguer, dans l'état actuel de nos connaissances, leur coup de ciseau de celui du maître ? M. Furtwaengler l'a pourtant osé. Il a hardiment publié, comme un original de Praxitèle, une charmante tête de Vénus qui se trouve à Petworth, en Angleterre, dans la collection de lord Leaconfield. Elle a été découverte au siècle dernier, on ne sait où, et restaurée assez mal; ce qui est plus grave, on lui a fait subir un grattage, de sorte que l'épiderme antique a disparu sur beaucoup de points. Et néanmoins, ce qui reste est d'une beauté telle que toutes les répliques connues des Vénus de Praxitèle ne supportent pas la comparaison avec ce morceau. Les cheveux, qui avaient été peints, sont travaillés très sommairement, alors que le reste a été poli avec grand soin. C'est exactement ce que l'on constate dans l'*Hermès* d'Olympie, dont le marbre paraît du reste identique à celui de la tête de Petworth, le *lychnites* de l'île de Paros. Comme le bloc était trop petit, l'artiste dut rajouter un morceau en pratiquant une section plane sur le dessus de la tête : c'est encore un procédé que l'on trouve appliqué dans beaucoup d'œuvres originales de l'art grec, où l'on comptait sur la couleur pour dissimuler les sutures, et qui, de la part d'un copiste, se comprendrait mal.

Un simple coup d'œil suffit à montrer que le type est celui des Vénus de Praxitèle, et là-dessus tout le monde sera d'accord. Mais quand M. Furtwaengler nous dit que *Praxitèle seul* pouvait sculpter ainsi, que ces yeux noyés, ce regard tiède, ces cheveux délicieusement ondulés portent comme la signature du maître lui-même, nous nous inclinons avec respect devant le jugement d'un tel connaisseur, et nous demandons à réserver le nôtre. Il n'en reste pas moins que la tête de Petworth, hier encore inconnue, perdue dans une collection anglaise peu accessible, va devenir bientôt classique, et ce ne sera pas l'un des moindres résultats d'un livre auquel nous avons voulu que ce *Courrier* fût consacré d'un bout à l'autre, parce qu'il est le plus riche en idées nouvelles et le plus suggestif qui ait été écrit dans notre siècle sur l'art grec.

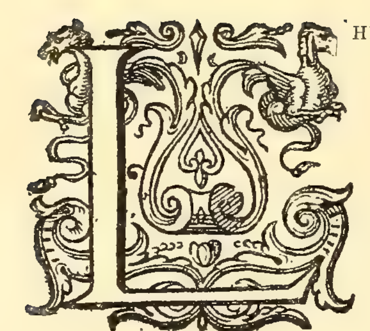
SALOMON REINACH.

LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

L'ÉCOLE ESPAGNOLE

I



L'HISTOIRE de la peinture espagnole dans ses origines ressemble fort à celle de la peinture française ; on ne sait rien de sa naissance ou du moins le peu qu'on en sait est tellement confus qu'il est difficile de lui constituer un état civil régulier : elle a des parents dans les Flandres et on lui en trouve en Italie : les premiers peintres connus et classés se réclament par le caractère extérieur de leurs œuvres de l'un ou de l'autre de ces pays et quelquefois des deux en même temps. Aux conquêtes de la politique ou de la guerre, la Flandre et l'Italie répondirent en soumettant les vainqueurs au joug de leurs grands artistes.

Des documents d'archives établissent bien l'existence de quelques peintres dans plusieurs des royaumes d'Espagne, dès le XIII[e] siècle; mais c'est seulement dans les enluminures des manuscrits que se rencontrent des productions d'un réel intérêt, comme en témoignent les collections de l'Escurial et de l'Académie de l'Histoire.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VIII, p. 255 et 459; t. IX, p. 194 et 374; t. X, p. 223; t. XI, p. 73 et 185.

D'ailleurs, tant que dura la lutte contre l'envahisseur maure, l'Espagne n'eut guère le loisir de s'adonner aux arts de la paix; d'autre part, la loi de Mahomet n'était pas pour favoriser le développement de la peinture parmi les chefs de la race conquérante, si



LES ROIS CATHOLIQUES EN PRIÈRE DEVANT LA VIERGE, PAR ANTONIO DEL RINCON.

(Musée du Prado.)

raffinés d'ailleurs et d'une culture intellectuelle qui ne le cédait en rien à celle de leurs rudes adversaires. La chute de Grenade, suivie bientôt de l'enrichissement subit des rois catholiques, de leur cour et du clergé, par l'or d'Amérique, créa un terrain favorable à l'éclosion d'artistes indigènes; des écoles ne tardèrent pas à se fonder,

timides d'abord, et, par défaut de maîtres, contraintes à chercher des exemples à l'étranger, mais plus tard émancipées et fondant un art national, original et superbe, sur les ruines mêmes des écoles qui avaient guidé leurs premiers pas.

Le règne de l'art des Flandres importé par le grand Jan van Eyck lui-même quand il vint en Espagne, ne fut pas de longue durée; à partir du xvie siècle, toute la peinture dans la péninsule passe à l'imitation des grandes œuvres vénitiennes, florentines ou romaines.

« Parmi les nouveaux initiés [1], les plus marquants ne sont, à quelques exceptions près, que des « italianisants » de seconde main, mais qui laissent cependant entrevoir de bonne heure, à travers leurs imitations et leurs emprunts, quelque chose de particulier à leur race et à leur terroir. Alors, en effet, que les successeurs de Michel-Ange et de Raphaël ne sont déjà plus que des décadents, des demi-païens, pratiquant surtout le culte des élégances et des sensualités de la forme, les Espagnols, leurs élèves, continuent de conserver intacte leur foi simple et sincère qu'ils traduisent, d'ailleurs, avec quelque éloquence, dans leurs ouvrages. »

On parvient sans trop de difficultés à discerner les premières productions de ces écoles: la physionomie franchement espagnole des personnages introduits dans la composition est un guide, mais cela ne suffit pas, puisqu'ils peuvent avoir été peints sur place par un artiste venu de l'étranger. Il est plus sûr de s'en rapporter à d'autres caractères: tels, par exemple, une tendance marquée au naturalisme qui ira s'accentuant tous les jours davantage, et, dans les peintures religieuses, un sentiment d'ardeur mystique dont la sincérité est évidente. Les peintres espagnols n'ont pas attendu pour affirmer leur foi qu'elle leur fût imposée, mais il est tout naturel qu'à partir du xve siècle, ces manifestations aient pris un caractère d'exaltation plus marquée : les terribles pratiques de l'Inquisition avaient plongé les âmes des croyants, et aussi celles des incrédules, dans un abîme de terreur. Des visions terribles hantent l'esprit des peintres de cette époque. Il semble même que l'impression n'en soit pas encore effacée de nos jours, car l'on retrouve chez beaucoup des artistes, nos contemporains, un goût macabre très prononcé : les mœurs sanguinaires de l'Espagne sont sans doute pour quelque chose dans cette manifes-

1. *La Peinture espagnole*, par Paul Lefort, 1 vol. dans la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, chez Quantin.



Sanchez Coello pinx. J. Payrau sc

L'INFANTE ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE

FILLE DE PHILIPPE II

(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A Clement Paris

tation singulière de l'atavisme, mais elles ne suffiraient pas à expliquer la prédilection pour l'horrible dont l'école espagnole nous fournit tant d'exemples.

Le Musée du Prado, cet admirable et peut-être unique collection de chefs-d'œuvre de toute provenance, ne prétend pas offrir à l'étude l'enchaînement chronologique de toutes les écoles de peinture qui y sont représentées : les lacunes énormes qui ont été signalées dans la série des tableaux originaires d'Italie ou des pays du Nord, on les retrouve aussi considérables et plus regrettables encore en parcourant la section des peintures espagnoles. Comme nous n'avons à nous occuper que du Musée, nous ne tenterons pas de suppléer à cette insuffisance des documents en allant chercher ailleurs ceux qui nous manquent. Ce serait écrire l'histoire de la peinture en Espagne, histoire déjà faite par divers écrivains qu'il est facile de consulter[1].

On nous permettra cependant de saluer au passage quelques noms d'artistes espagnols que l'on peut considérer comme les aïeux directs des maîtres de la grande école du XVII[e] siècle et dont l'absence dans les collections du Musée se fait plus particulièrement sentir. Ce seront : Luis Dalmau, l'auteur de la belle Madone entourée des membres du Conseil provincial que l'on voit à l'Ayuntamiento de Barcelone, œuvre signée et datée de 1445; Juan de Borgoña — mais est-ce bien un Espagnol? — qui fit quantité de décorations murales importantes à Tolède et à Avila; Cean Bermudez recommande particulièrement l'éclat de son coloris et sa remarquable exécution des draperies; ce n'est pas tout dire, on lui doit aussi des portraits larges et souples rappelant ceux de Ghirlandajo. Voici d'autres noms encore : Pedro de Aponte, peintre de Ferdinand le Catholique, qui accompagna son roi au siège de Grenade; Juan Reixate, Luis Borrasa, Juan de Ségovia dont les œuvres éparses dans diverses contrées de l'Espagne,

1. Nous recommandons particulièrement l'excellent livre de M. Paul Lefort auquel nous avons déjà fait un emprunt, et ce ne sera pas le seul. On sait d'autre part que Louis Viardot, Clément de Ris, Ch. Yriarte, Ch. Blanc, Curtis et Justi ont publié divers travaux sur les peintres espagnols. On consultera avec fruit les travaux de Pedro de Madrazo, l'éminent conservateur du Musée du Prado, récemment décédé, et qui en a dressé le catalogue. Tous ces écrivains et bien d'autres que nous ne nommons pas se sont appuyés sur les traités classiques de Pacheco : *El arte de la Pintura* (Séville, 1649); Carducho : *Dialojos de la Pintura* (Madrid, 1633); Palomino : *El Museo pictorico* (Madrid, 1724), et surtout sur le *Diccionario* publié par Cean Bermudez en 1800.

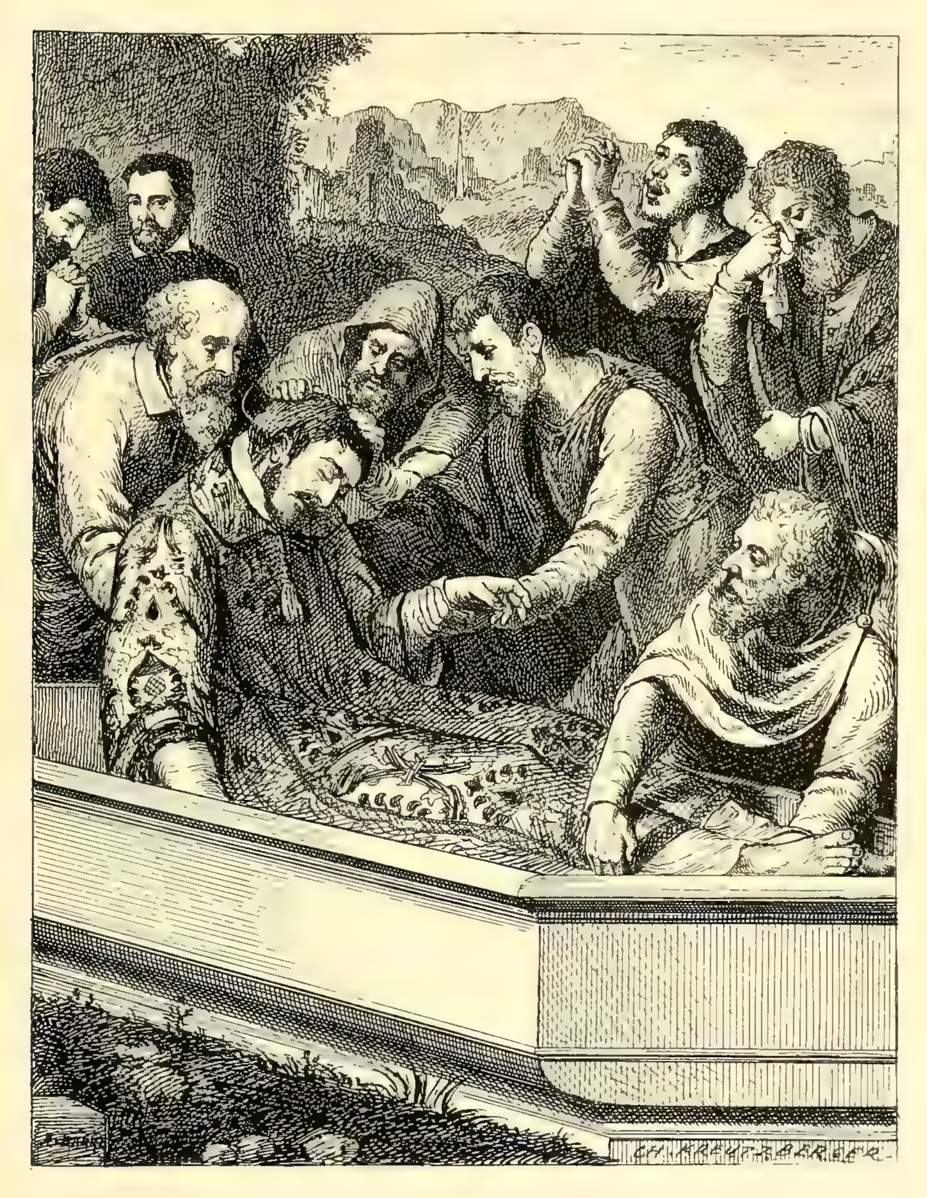
attestent la sérieuse valeur. Mais il est inutile d'étendre cette énumération; en passant en revue les différentes écoles de la peinture espagnole, l'occasion se présentera tout naturellement de signaler ceux de leurs fondateurs ou de leurs maîtres les plus considérables qui n'auront pas trouvé place dans la galerie du Prado. Entrons au Musée.

Parmi les artistes de la fin du xve siècle qui méritent une attention particulière, nous trouvons d'abord Pedro Berruguete, peintre en titre de Philippe le Beau, mari de Jeanne la Folle. Berruguete, qui naquit à Paredes de Nava, — c'est tout ce que l'on sait de lui, — est représenté au Musée du Prado par dix panneaux qui proviennent du couvent de Saint-Thomas, à Avila. Ce sont des peintures recommandables par leur composition ingénieuse et l'éclat de leur coloris; le dessin en laisse beaucoup à désirer. La plupart sont consacrées à célébrer la vie et les actes de saint Dominique de Guzman. Le célèbre moine est considéré à tort comme l'inventeur de l'Inquisition, puisqu'elle existait avant lui. S'il est vrai que durant son séjour dans le Languedoc, aux côtés du terrible Simon de Montfort, Dominique s'employa de son mieux à la conversion des hérétiques albigeois, il ne prit aucune part à la guerre, ne voulant d'autres armes que la prédication, la prière et les bons exemples. Berruguete, qui peignait près de trois siècles plus tard, n'avait sans doute pas connaissance de ces détails, car il le représente présidant un *Autodafé*, en grande pompe, sous un dais de brocart d'or. La composition de ce tableau est d'une modernité curieuse et qui contraste avec le vieil appareil de peinture dont le peintre s'est servi. Les fonds sont d'argent; il y a de côté et d'autre des rehauts d'or; certaines parties du tableau sont en perspective, d'autres ne le sont pas, par exemple les deux malheureux hérétiques que l'on va brûler vifs et qui semblent tout petits, comparés au personnel du tribunal, figuré pourtant à un plan postérieur.

Dans un autre panneau, Berruguete nous montre le saint inquisiteur ressuscitant le jeune Napoléon, neveu du cardinal Fossa-Nuova, qui venait de mourir, en 1218, d'une chute de cheval : l'épisode de la chute est figuré dans les lointains du tableau. Ce Napoléon mena, depuis cette aventure, une conduite si exemplaire que lorsqu'il mourut pour de bon, l'Église le béatifia. Mais il n'avait pas sa place fixée dans le calendrier ; Pie VII lui assigna pour sa fête la date du 15 août et il devint ainsi le patron d'un autre Napoléon qui a beaucoup plus fait parler de lui.

Antonio del Rincon, compagnon et associé de P. Berruguete dans

certains travaux de peinture que renferme la cathédrale de Tolède, passe pour avoir reçu des leçons de Ghirlandajo : il n'y a rien d'im-



ENTERREMENT DE SAINT ÉTIENNE, PAR VICENTE JOANÈS.

(Musée du Prado.)

possible à ce que cela soit, car le tableau qu'on lui attribue au Musée de Madrid (n° 2184) : *Les rois catholiques en prière devant la Vierge*,

accuse nettement une influence italienne, si tant est qu'on ne puisse y découvrir la marque particulière de Ghirlandajo. Le tableau est d'ailleurs curieux, parce que, en outre des portraits de Ferdinand le Catholique, d'Isabelle et de leurs enfants, don Juan et doña Juana, on y voit la figure sévère du grand inquisiteur Thomas de Torquemada, agenouillé derrière son maître. Saint Dominique, que le peintre a également fait entrer dans sa composition, tend vers le roi une branche de palmier. Est-ce un hasard de la composition, ou faut-il y voir une intention de l'artiste, Torquemada semble regarder d'un très mauvais œil cet emblème pacifique; en tout cas, nous sommes libres d'induire de cette particularité le véritable caractère du fondateur de l'ordre des Frères Prêcheurs.

Le catalogue du Musée du Prado enregistre encore dans l'École castillane du xve siècle un certain nombre de tableaux d'église provenant du couvent de la Sisla, à Tolède; bien entendu, l'on ne sait rien de leurs auteurs, imitateurs anonymes de tableaux florentins ou allemands. Les plus remarquables de ces peintures sont une *Salutation angélique* (n° 2178), qui ne manque pas de grandeur, et une *Mort de la Vierge* (n° 2183), composition presque identique à celle du Musée de Munich qui est attribuée au mystérieux « maître de Cologne ».

Fernando Gallegos, dont le Musée possède six tableaux provenant de la chartreuse de Miraflores, n'est pas un peintre à dédaigner, bien qu'il procède avec évidence de l'art flamand du xve siècle. Tout ce que l'on connaît de cet artiste, c'est son origine : il naquit à Salamanque, vers 1450 ; on possède de lui, dans cette ville, à Zamora et à Cadix, des peintures authentiques, et c'est en raison de certaines analogies de facture que les cinq panneaux de la *Vie de saint Jean-Baptiste* lui sont attribués. Son dessin sec et dur et ses colorations tristes donnent à ces peintures un certain caractère de fierté espagnole qui retient l'attention.

Si les premiers témoignages de la Renaissance italienne se rencontrent dans les contrées de l'est de l'Espagne, c'est affaire de configuration géographique; les relations étaient plus fréquentes et plus rapides entre Valence, par exemple, et l'Italie, qu'entre les villes de l'intérieur de l'Espagne plus éloignées du grand foyer d'art dont le rayonnement immense s'étendit sur toute l'Europe. Valence s'italianisa la première, et elle se fait gloire d'avoir donné naissance au Raphaël espagnol Vicente Joanès, appelé encore Juan de Juanes, et

enfin, de son vrai nom, Vicente Juan Macip. Cet artiste, qui vécut de 1507 à 1579, était allé prendre des leçons à Rome; on peut le compter parmi les bons élèves des disciples de Raphaël, beaucoup plus que du maître lui-même : il a l'emphase et la rondeur bourgeoise de l'école, avec cette correction superficielle qui valut à celle-ci un si grand crédit dans le monde. Dans le portrait, Joanès nous fait oublier parfois ses origines artistiques; la fermeté de son dessin, sa recherche du caractère attestent qu'il a du sang espagnol dans les veines; on s'en aperçoit également d'ailleurs à la piété sincère que respirent ses compositions religieuses, banales dans la forme, éloquentes par le fond.

Le Musée du Prado renferme dix-sept peintures de Joanès : les plus remarquables ont trait à divers épisodes de la vie de saint Étienne; elles proviennent d'un grand retable qui ornait l'église du saint, à Valence.

Joanès a eu des imitateurs; on ne peut pas dire cependant qu'il ait fait école : l'Italie était proche et chacun savait y trouver un maître à son choix. Ainsi, Francisco de Ribalta (1550?-1628) alla-t-il faire son noviciat dans l'atelier des Carrache; le catalogue du Prado le qualifie de « pintor sobresaliente, no extraño á las máximas de los grandes maestros italianos »; grands maîtres est peut-être beaucoup dire quand il s'agit des Carrache, mais il est vrai d'affirmer que Fr. de Ribalta n'est pas étranger à leurs pratiques. Malgré la sécheresse de son dessin et de sa peinture, l'auteur du *Christ mort aux bras de deux anges* ou du *Saint François malade* est incontestablement un peintre recommandable. Son fils Juan (1596-1628) lui fut supérieur; au moins essaya-t-il de s'affranchir du joug bolonais toutes les fois qu'il ne travailla pas en collaboration avec son père : dans les peintures qui sont authentiquement de lui seul, le *Chanteur* et les *Évangélistes*, on est frappé de la hardiesse de sa facture et de ses aspirations à un franc réalisme. La mort vint trop tôt s'emparer de cet intéressant artiste : il n'a pas eu le temps de donner la mesure de son talent.

L'école de Francisco Ribalta, école fort nombreuse comme en témoigne le Musée de Valence, a produit mieux encore : c'est d'elle qu'est sorti le premier en date des grands peintres espagnols, José de Ribera, dont nous aurons à nous occuper un peu plus tard.

Il nous faut revenir en arrière pour dire quelques mots de l'école andalouse au XVI[e] siècle, école à peine représentée d'ailleurs au Prado. C'est au Musée de Séville et dans sa merveilleuse cathé-

drale, malheureusement si compromise aujourd'hui dans les œuvres essentielles de son architecture, qu'il faut aller voir les premiers peintres andalous qui aient été frappés de la grâce italienne, Alejo Fernandez, P. de Guadalupe, Pedro Campaña, — un Flamand retour de Rome, il est vrai, puisqu'il s'appelle de son vrai nom Pierre de Kempeneer, — et enfin le raphaëlesque Luis de Vargas, cet élève de Perino del Vaga, qui, par la grâce tout espagnole de ses Vierges et de ses *bambini* dans leur gloire de nuages, par le mouvement de ses compositions, fait pressentir Murillo.

Luis de Moralès (1509?-1586), que ses compatriotes ont surnommé le *Divin*, est un peintre moins habile, mais il donne à ses œuvres plus de caractère et sa ferveur religieuse ne semble pas de commande. Flamand par son dessin sec et anguleux, il est italien par le coloris; on dit qu'il éprouvait une admiration singulière pour Michel-Ange; il ne lui a cependant emprunté aucune de ses qualités de pittoresque grandiose; ses compositions sont assez naïves : elles valent surtout par la délicatesse de l'exécution qui est poussée aux dernières limites, et surtout par une extraordinaire onction religieuse. Moralès est de la classe peu nombreuse des peintres impressionnants; il mérite la réputation que lui ont faite ses compatriotes. Ce n'est pas d'ailleurs au Prado qu'on peut le juger : l'*Ecce homo*, la *Vierge de douleurs*, la *Vierge et l'Enfant* n'ont pas, à beaucoup près, l'importance des peintures du Musée de Tolède et de celles qui appartiennent à l'église de la Conception, dans la ville de Badajoz, où naquit Moralès.

De tous les élèves de Moralès, il n'y a à retenir que le nom de Labrador, peintre très habile de natures-mortes, ce que les Espagnols appellent des *bodegones*. Labrador, grâce à la perfection de son travail et à l'éclat de son coloris, peut être rapproché des plus célèbres Hollandais. — Mais on ne voit rien de lui au Musée de Madrid.

Une absence regrettable encore est celle de Pablo de Cespédès (1538-1608), ce maître de Cordoue qui, par l'universalité de ses connaissances, rappelle le grand Léonard de Vinci : de loin, il est vrai. Une partie de sa jeunesse se passa en Italie; il y fut même chargé de diverses décorations dans des églises. On s'accorde à louer son mérite de poète, de critique et d'historien de l'art, beaucoup plus que ses talents d'artiste. Don Antonio Pons, le commentateur de Pacheco, écrit pourtant que « si Cespédès, au lieu d'être lié avec Federico Zuccheri, eût pu l'être avec Raphaël, il serait devenu l'un des plus grands peintres du monde, comme il a été l'un des plus savants ».

Nous nous permettrons de n'en rien croire : certes « l'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux », mais il n'y a pas d'exemple qu'elle ait eu le pouvoir de faire un artiste original et puissant d'un professeur d'esthétique. C'est donc à titre d'ancêtre respecté, de critique influent et d'habile discoureur sur les choses de l'art que nous saluons Pablo de Cespédès, sans lui dénier d'ailleurs un



LA REDDITION DE BRÉDA, PAR JOSÉ LEONARDO.

(Musée du Prado.)

certain mérite de peintre, et même de sculpteur, à en juger par la figure de saint Paul, qui est dans la cathédrale de Cordoue.

De l'atelier de Cespédès est sorti Pacheco, dont nous parlerons plus loin. Nous avons à nous occuper d'abord de quelques peintres de l'école de Castille qui lui sont antérieurs, et qui, eux-mêmes, se rattachent aux écoles d'Italie. Tel Antonio Berruguete (1480-1561), le fils de Pedro, qui étudia dans l'atelier de Michel-Ange, et, comme son maître, fut à la fois peintre, sculpteur et architecte; Gaspard Becerra (1520-1570), dont le Musée du Prado montre un très beau

dessin d'après le *Jugement dernier* du grand Buonarroti, et une peinture authentique, la *Madeleine repentante*, grandeur nature. C'est une gracieuse image, d'un art fort sérieux, quoique l'on ne soit pas encore bien fixé sur certains détails de sa composition. Ainsi, l'historien Bosarte prétend que la belle pécheresse dirige ses yeux vers le spectateur; M. de Madrazo soutient qu'elle regarde le crucifix. Peut-être l'un et l'autre ont-ils raison, et cette indécision nous semble une marque de l'esprit observateur de Becerra et de sa connaissance du cœur humain.

D. Correa, dont on ignore les origines, a signé divers tableaux de sainteté où il est très facile de distinguer les marques d'un talent recommandable, mais sans originalité propre et subissant à la fois l'influence des écoles romano-florentine et flamande. Le Musée de Madrid montre de cet artiste quatre panneaux d'un retable qui se trouvait, avant 1836, dans un couvent de Valdiglésias.

Blas del Prado, plus habile peut-être, est acquis tout entier aux pratiques de l'école romaine : dans son tableau, la *Vierge et l'Enfant* implorés par le donataire Alonzo de Villegas, la composition du groupe principal est absolument raphaélesque. Dans ce Blas del Prado nous avons un des rares peintres qui aient été appelés à exercer leur art en pays musulman. Vers 1580, Philippe II, qui l'estimait beaucoup, consentit à le prêter au sultan du Maroc. Blas revint de Fez, cinq ans plus tard, costumé en Marocain, ce qui n'empêcha pas le chapitre de la cathédrale de Tolède de lui confier d'importants travaux de décoration.

C'est de Venise que nous vient l'art de Fernandez Navarrete (1526-1579), le premier en date des peintres sourds-muets. Né à Logroño, El Mudo entraîné par sa vocation partit de bonne heure pour l'Italie; après bien des hésitations, il fit choix de la manière vénitienne. A-t-il reçu des leçons du Titien, comme on le prétend? Les Espagnols tiennent ce peintre en grande estime et ils n'ont pas tort. Son *Baptême du Christ* qu'il présenta à Philippe II, et qui lui valut la commande d'importants travaux à l'Escurial, dont une partie a été malheureusement détruite dans un incendie, est un petit tableau d'une importance secondaire dans son œuvre : il n'en révèle pas moins ses rares qualités de praticien. Toute l'activité cérébrale du pauvre sourd-muet s'est dépensée en efforts vers le seul art qui lui permît d'extérioriser son âme. Lope de Vega a célébré El Mudo dans ses vers : voici la traduction littérale de l'une des pièces qu'il lui a consacrées :

« Le ciel n'a pas voulu que je parlasse, afin qu'avec mon intelligence je donnasse plus de sentiment aux choses que je peindrais; et je leur ai donné tant de vie, avec mon pinceau merveilleux, que, n'ayant pu parler, j'ai fait qu'elles parlassent pour moi. »

En outre du *Baptême du Christ*, on voit au Prado deux belles figures d'apôtres, où El Mudo se souvient de la manière large et solide du Titien.

Les grands travaux de l'Escurial qui avaient fait revenir d'Italie, où il résidait depuis vingt ans, Fernandez Navarrete, furent le prétexte d'une véritable invasion de peintres étrangers. Beaucoup s'établirent définitivement en Espagne et y firent souche de peintres que l'Espagne revendique avec raison comme siens, car ceux-ci s'éloignent de plus en plus de leurs pères et le caractère de leur œuvre les classe espagnols à défaut d'autres lettres de naturalisation. Tels les Carducci, Caxès et Francisco Rizi, dont nous allons nous occuper tout de suite, pour déblayer le terrain avant l'arrivée des grands maîtres.

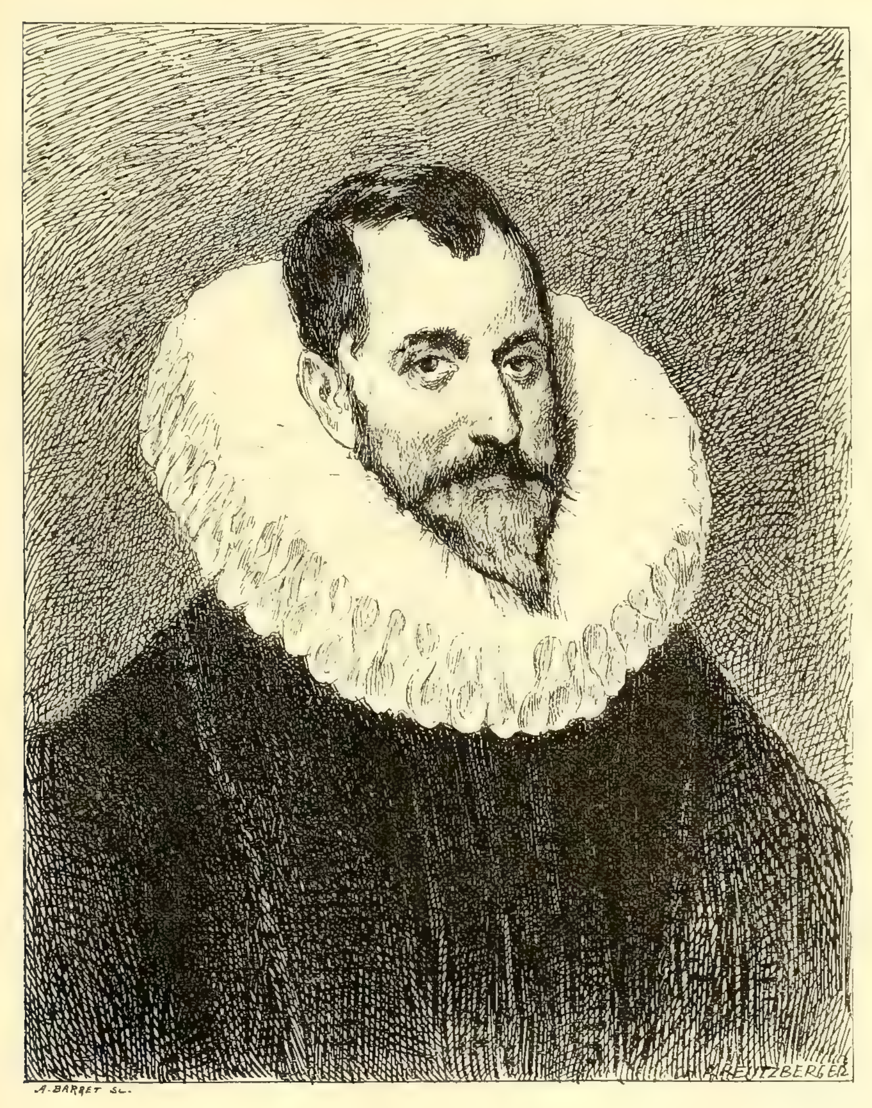
Des deux Carducci, l'un, Bartolomé (1558-1638), fut surtout un excellent professeur : il contribua beaucoup par son enseignement au développement de la peinture en Espagne. Vincenzo (1578-1638), au contraire, qui lui succéda dans sa charge de peintre de Philippe III et dans ses travaux de décoration au Palais du Pardo, est à la fois un peintre recommandable et un écrivain distingué : ses *Dialogos* sur la peinture, publiés en 1635, passent pour le meilleur ouvrage de critique qu'ait produit la littérature espagnole? Quant à ses tableaux, peintures religieuses et tableaux de bataille, ils ne valent pas, à beaucoup près, ses écrits. On voit de lui, au Musée de Madrid, trois épisodes de la guerre de Trente ans : une *Bataille de Fleurus*, le premier en date des quatre combats qui se livrèrent sous les murs de la célèbre ville du Hainaut; Gonzalve de Cordoue et le Bâtard de Mansfeld s'y disputèrent la victoire et l'on ne sait encore à qui attribuer l'avantage — le livret du Prado prend parti pour l'armée espagnole, ce qui est bien naturel; — la *Défense de Constance*, et, enfin, le *Siège de Rheinfeld*, qui sont tout à l'honneur du duc de Feria, il n'y a pas de contestation possible. Toutes ces peintures sont conçues dans le système qu'allaient illustrer Lebrun et Vander Meulen quelques années plus tard : figures de grande taille au premier plan, exclusivement réservé aux personnages de marque et à leur suite; dans les lointains, le *vulgum pecus* des militants groupés avec art, et sans grand souci des règles de la stratégie.

En somme, Vicenzo Carducci ou Vicente Carducho, pour lui donner son nom espagnol, peintre correct et habile metteur en scène, ne jouit peut-être pas au Musée de Madrid de toute la considération qu'il mérite; il est écrasé par le voisinage d'un autre peintre de batailles, son contemporain, mais quelle peinture tiendrait à côté des *Lances* de Velazquez!

Jose Leonardo (1616-1656) en sait quelque chose, lui qui, du vivant même du maître, osa s'attaquer à ce même sujet de la *Reddition de Bréda*, et pourtant ce n'est certes pas un peintre maladroit; il nous semble même plus expert que Carducho. Les figures sont bravement peintes par un homme qui a connu de près le faire de Velazquez, s'il n'a pas été son élève, mais les tons sont un peu criards; le temps même n'a pu les réconcilier, et nous n'avons pas dans sa composition ce bel élan chevaleresque qui, dans la toile du grand maître, fait s'incliner courtoisement le marquis de Spinola devant le gouverneur de la ville prise.

Revenant à Carducho, nous devons reconnaître que, tel quel, il est encore supérieur à ses élèves et notamment au plus connu d'entre eux, à Francisco Rizi (1608-1685), l'un des deux peintres espagnols de ce nom, issus du Bolonais Antonio Ricci, qui vint à l'Escurial en compagnie de Zuccheri. Francisco mourut octogénaire : il eut donc le temps de peindre une énorme quantité de tableaux déplorables et de contribuer pour une large part à la décadence de l'art espagnol. Nous ne retiendrons de lui que son *Autodafé*, comme une très véridique image du cérémonial de ces cruelles exécutions, à la fin du XVII[e] siècle. La scène se passe le 30 juin 1680 : pour donner une idée complète de la cérémonie, le peintre s'est avisé d'un vieux procédé de son art : il ne tient aucun compte de l'unité de lieu et de temps. Le drame dont il expose les péripéties dura, en réalité, de huit heures du matin à neuf heures et demie du soir. Rizi nous montre d'un coup tous les épisodes : l'arrivée des ministres et familiers du Saint-Office sur leurs chevaux, l'entrée des inquisiteurs et des invités qui viennent prendre leurs places respectives sur les gradins de la vaste estrade qui couvre la *Plazza-Mayor;* le retour de l'inquisiteur général à son siège, après la prestation du serment devant le roi; le cortège des condamnés, la lecture des sentences; l'autel où certains se décident, toutes réflexions faites, à abjurer leurs dangereuses hérésies : enfin, la célébration de la messe et le sermon. Il n'y manque vraiment que l'épisode final, la terrible crémation, pour que nous ayons là un excellent manuel du parfait inquisiteur.

Cet *Autodafé* du 30 juin 1680 est particulièrement célèbre : Mme d'Aunoy [1], dans ses mémoires, en fait un récit circonstancié, et l'on n'a pas



PORTRAIT D'HOMME, PAR LE GRECO.

(Musée du Prado.)

oublié les pages éloquentes que lui consacre Paul de Saint-Victor [2].

1. *Mémoires de la cour d'Espagne*, 1692.
2. *Hommes et dieux :* La cour d'Espagne sous Charles II, p. 256.

Fray Juan Rizi (1595-1675), l'aîné des fils d'Antonio Ricci, à qui sa réputation de peintre valut une mitre d'évêque, était, paraît-il, mieux outillé : on vante son naturalisme de bon aloi et la correction de son dessin, mais il est difficile d'en juger par le *Saint François d'Assise* qu'on voit de lui au Prado, et qui, d'ailleurs, n'est peut-être pas de sa main. Fray Juan, lui aussi, écrivit un livre sur la peinture; c'est la manie de l'époque en Espagne, et les meilleurs peintres n'y sont pas ceux qui écrivent.

Eugenio Caxes (1577-1642), fils du Florentin Patrizio Cajesi qui entra au service de Philippe II vers 1567, a passé toute sa vie en Espagne; il appartient en propre à l'École de Madrid, et c'est d'elle qu'il tient l'énergie un peu sauvage dont est imprégnée sa grande composition du Prado : *Tentative de débarquement des Anglais en 1625*. Il a fait plusieurs fois le portrait de Philippe IV : il ne fallut rien moins que la venue de Velazquez, pour lui enlever la faveur royale : les étoiles rentrent dans l'ombre aux premiers rayons du soleil.

Parmi les peintres étrangers que les grands travaux décoratifs entrepris à l'Escurial, au Pardo et à l'Alcazar de Madrid, firent venir en Espagne, il en est un qui se distingue par une originalité bien tranchée, c'est le Crétois Domenico Theocopuli (1548-1625), plus connu sous le sobriquet familier de El Greco que les Italiens lui ont donné et qu'il a conservé. Le Greco venait en effet d'Italie, comme les autres, et c'est à Venise qu'il fit son éducation dans les trois arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. On a beaucoup écrit, à propos de cet artiste singulier, et l'accord est loin d'être fait sur la portée de son talent et sur les raisons qui l'ont amené, sur le tard, à brûler les dieux qu'il avait encensés et dont il avait obtenu toutes les faveurs. C'est en effet, après avoir pratiqué avec talent et avec succès la manière vénitienne, au point qu'on l'a comparé, en Espagne, à Titien lui-même, que tout à coup il change de système; sa peinture grasse, haut montée en couleurs généreuses, s'amaigrit subitement et revêt des teintes presque cadavériques ; il souligne d'un dessin dur et sommaire de tristes figures au teint blême à peine rehaussé de quelques filets d'ocre et de vermillon. Les historiens de l'art ont voulu voir dans cette étrange évolution de l'artiste, une marque de folie; aujourd'hui nous sommes tentés de chercher une autre explication, et ce fou nous apparaît un être profondément raisonnable qui n'avait peut-être pas toute l'éloquence qu'il eût fallu pour faire accepter des idées hardies et nouvelles germées dans son cerveau. Le Greco nous offre le premier exemple d'un artiste très

ferré sur les pratiques des maîtres et en tirant tout ce qu'elles peuvent donner de gloire et de profits, qui tout à coup s'insurge contre lui-même, ferme boutique et se met à chercher autre chose. La postérité, plus juste que les contemporains, lui tient compte de cet effort; elle n'admire pas outre mesure l'œuvre qui en est sortie, mais elle comprend la portée de l'enseignement. Les portraits du Greco au Musée de Madrid, et son *Christ mort*, manquent évidemment de séduction; ils sont recommandables surtout par l'intensité du caractère : quand on les a vus, on ne les oublie plus. Pour tout dire d'un mot : Manet les tenait en haute estime, et, même, il s'en est inspiré.

Luis Tristan (1586-1640) est le plus remarquable des élèves du Greco — dans sa première manière; la seconde n'a pas trouvé d'imitateurs. Ce fut, comme en témoignent un portrait d'homme au Musée de Madrid, et plus encore les peintures du maître-autel de la paroisse de Yepès, à Tolède, un artiste très entendu dans la pratique de la peinture à la vénitienne, avec quelques qualités particulières de finesse dans les tons, qui lui valurent l'honneur de fixer l'attention de Velazquez. Les suffrages d'un tel maître sont le plus bel éloge que l'on puisse faire de son talent. En Espagne, on le considère comme le précurseur de la brillante École de Madrid au XVIIe siècle.

Bien avant la venue du Greco, l'art du portrait avait reçu en Castille d'un autre artiste étranger une impulsion de haute importance; mais nous n'avons pas à parler d'Antonio Moro (1512-1588) après ce qu'en a dit précédemment notre éminent collaborateur M. Henri Hymans. Par contre, le meilleur des élèves de Moro appartient en propre à l'École espagnole et lui fait grand honneur. Alonso Sanchez Coëllo (1515-1590) recueillit la succession de son maître, et comme lui devint le peintre favori de Philippe II. Moins puissant qu'Antonio Moro, moins sûr de sa main, Coëllo rachète cette infériorité par une rare distinction dans l'allure de ses portraits et par des délicatesses de modelé qui le rapprochent de l'École française des Clouet. Il jouit d'une faveur extraordinaire auprès du fantasque et mélancolique personnage qu'était le fils de Charles-Quint. « Coëllo, a écrit Pacheco, fit plusieurs fois le portrait du roi... Il peignit également dix-sept personnes royales, reines, princes, infants et infantes, qui l'honoraient et l'estimaient à ce point qu'ils entraient familièrement chez lui pour jouer et se divertir avec sa femme et ses enfants. Il ne fut pas moins honoré par les plus grands princes du monde, par les papes Grégoire XIII et Sixte-Quint, le grand-duc de Florence, celui de

Savoie, le cardinal Alexandre Farnèse, etc... » Les abords de sa maison étaient encombrés de carrosses et de litières ; « il gagna plus de 55,000 ducats ».

Les incendies successifs du palais du Pardo et de l'Alcazar de Madrid ont détruit la plus grande partie de l'œuvre décorative de Coëllo qui est, d'ailleurs, loin de valoir ses portraits. De ceux-ci, le Musée du Prado a recueilli quelques spécimens de la plus rare beauté, par exemple le portrait de l'infante *Isabelle-Claire-Eugénie*, fille de Philippe II, et celui de son frère don Carlos. L'infante Isabelle, dont la gravure de M. Payrau reproduit très fidèlement l'image, est représentée à l'âge de quatorze ans environ, vêtue d'une robe de satin blanc brodée d'or, avec une garniture de gros boutons d'or et de pierres fines. Une toque, enrichie de torsades de perles, est coquettement posée sur cette jeune tête de fillette maladive et sérieuse avant l'âge. Son père avait rêvé pour elle le trône de France et, longtemps, il entretint chez nous la guerre civile dans l'espoir d'atteindre son but, mais Henri IV fut plus fin que lui.

Le portrait de don Carlos n'est pas moins remarquable : ce malheureux prince, dont la fin mystérieuse nous a valu les beaux drames d'Alfieri et de Schiller, est représenté debout et de face, la main droite sur la hanche, la gauche tenant le pommeau de l'épée.

Les deux tableaux dont nous venons de parler ont probablement été coupés ; l'Infante et don Carlos devaient être représentés en pied. Un doute plus grave s'impose quand on considère attentivement le portrait de l'Infante. Qu'on y retrouve d'une façon marquée le type des Valois, il n'y a pas lieu de s'en étonner puisque sa mère était fille de Henri II, mais le costume ne nous reporte-t-il pas à une époque antérieure à 1580, date probable du portrait, l'infante Isabelle-Claire-Eugénie étant née en 1566? Peut-on admettre qu'une princesse, française d'origine, fut aussi en retard sur les modes de Paris ? A défaut de document précis, nous sommes tenté de voir dans la belle peinture de Sanchez Coëllo, non pas l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, mais sa mère, cette Élisabeth de Valois qui, d'après la légende, inspira une si violente passion à son beau-fils don Carlos qu'il en mourut, de gré ou de force. Mais ceci n'est qu'une hypothèse.

L'infante Isabelle reparaît encore aux côtés de sa petite sœur, doña Catalina Micaela, à qui elle offre une couronne de fleurs, dans un gracieux tableau de genre. Sanchez Coëllo s'y montre avec toutes ses rares qualités de peintre, mais nous avons peine à le retrouver dans les deux peintures de sainteté que le Musée a recueillies ; toute

l'éloquence de l'artiste s'évanouit dès qu'il n'est plus en présence de la nature. Il a ceci de commun avec plusieurs des bons maîtres espagnols.



ELISABETH DE VALOIS, FEMME DE PHILIPPE II, PAR PANTOJA DE LA CRUZ.

(Musée du Prado.)

Pantojà de la Cruz (1551-1609), le meilleur des élèves de Coëllo, partagea avec son maître la faveur de Philippe II : il a laissé un très beau portrait du roi, vu à mi-corps, égrenant un chapelet de sa main

gauche. Cette sombre figure de fou mystique a, d'ailleurs, été admirablement rendue en peinture. Titien et Moro en ont fait des chefs-d'œuvre; Pantojà de la Cruz ne va pas jusque-là, mais il semble avoir compris le caractère de son modèle. Comme peintre, il est loin d'égaler Coëllo; son dessin est beaucoup moins serré, il s'en tient aux surfaces et les traite en décorateur; à ce point de vue, ses portraits de femme ont de l'éclat et de la fraîcheur, particulièrement ceux de doña Maria, sœur de Philippe II, et d'Élisabeth de Valois, l'une des quatre femmes du terrible monarque.

Le catalogue du Prado nous offre encore, parmi les portraits intéressants de cette époque, une œuvre distinguée de Felipe de Llàno (?-1625), que ses contemporains avaient surnommé le petit Titien; il s'agit de cette même Isabelle-Claire-Eugénie. L'infante, vêtue de superbes atours, tient dans la main droite un portrait de son père, et, de la gauche, elle caresse la tête d'une naine qui lui présente deux petits singes. Le même personnage reparaît enfin, tout de noir vêtu, dans une toile de Bartolomé Gonzalez (1564-1627), peintre mieux informé et plus délicat dans sa façon d'exprimer, mais qui ne mérite guère de nous arrêter longtemps, au moment où nous allons nous trouver en face des grands maîtres de la peinture espagnole.

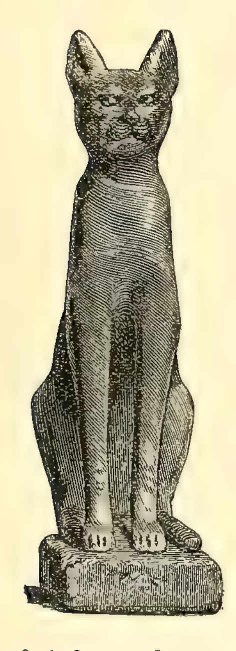
ALFRED DE LOSTALOT.

(La suite prochainement.)



LA

STATUETTE DE LA PRÊTRESSE TOUI



La statuette de Toui, qui vient de prendre place dans notre salle civile après quelques jours d'une vogue anticipée, est une des meilleures fortunes dont puisse se vanter le Musée égyptien du Louvre.

L'heureux possesseur de Toui, M. N***, honorable industriel établi en Égypte, ne s'est jamais soucié, au cours de plus de quinze ans de résidence, de s'y former, à l'exemple des autres colons, le plus chétif embryon de collection. Si quelqu'un n'a jamais fait diversion à nos traînantes causeries sur le Nil en nous exhibant le moindre scarabée à déchiffrer, c'est bien lui ; s'il a jamais lié conversation avec un de ces marchands ambulants d'*antika*, toujours prêts à vous tirer d'un nœud de leur *galabi*, et de l'air le plus mystérieux, quelque menu fragment de bronze ou de terre émaillée, ce n'a été que pour l'inviter à n'en rien faire, mais pour lui demander, au besoin, le nom du propriétaire d'un carré d'orge ou d'une *sakyeh*. Une fois, pourtant, il y a de cela huit ou neuf ans, un indigène, qui était son débiteur, lui proposa en manière de transaction une petite statuette acquise à bas prix d'un fellah, mais assez jolie pour faire la joie d'un Européen. M. N***, qui commençait à porter le deuil de sa créance, accepta le marché. La figurine lui parut d'ailleurs réunir toutes les conditions requises d'une consolatrice de ce genre. Au charme exquis de

ses formes féminines qui pouvaient se passer de tout commentaire archéologique, à la beauté de la matière, elle joignait le précieux avantage d'être petite et portative et de pouvoir prendre, inaperçue des cerbères du Musée, le paquebot à destination de Marseille. C'est au reste ce qu'elle fit, à peine entrevue là-bas par un ou deux amateurs qui félicitèrent chaudement M. N*** de cette aubaine et lui donnèrent l'obligeant conseil de ne pas s'en débarrasser aussi sommairement que ses prédécesseurs. M. N*** la conserva précieusement dans son coin de province, où il allait un été ou l'autre respirer, comme Toui dans l'*Amenti*, « le bon souffle du Nord ». Il revoyait sa petite Égyptienne avec un plaisir, me disait-il, chaque fois plus vif. Après quelques années pourtant de ce délicat commerce, la nécessité l'y poussant, il dut se résigner à s'en dessaisir. Un voyage à Londres pour ses affaires lui en sembla la meilleure occasion. On sait que Londres passe assez inexactement pour le pays de Cocagne d'où les antiquités de choix ont le plus chance de ne pas revenir; mais, comme Paris est sur la route de Londres, une offre au Louvre s'imposait par mesure de prudence et aussi, il faut bien le dire, à la louange de M. N***, de patriotisme. M. Maspéro, qui reçut sa première visite, me l'adressa aussitôt. Je fus comme enlevé au passage et transporté devant le précieux objet. Au fur et à mesure du démaillottage (il était prosaïquement entortillé d'un madras), des formes exquises se dévoilaient, sculptées dans une sorte d'ébène aux reflets rougeâtres, le tout d'un si bel effet, que je ne m'attardais à parcourir les textes que pour lire le nom et les titres du petit personnage. M. N*** devant repartir le soir même, je n'avais pas une minute à perdre pour aviser l'un après l'autre tous les intéressés. Un rendez-vous fut pris dans le cabinet de M. Pierret. Le conservateur du département égyptien, l'homme certainement le plus à même par sa longue expérience de résister à la contagion de l'admiration, partagea immédiatement mes impressions; puis successivement M. Kaempfen, tous les membres présents du Comité consultatif, le directeur des Beaux-Arts et le ministre se sont repassé le délicieux petit monument et lui ont payé son juste tribut de louange. M. Maspéro en a fait à l'Académie des Inscriptions, à la séance du 27 juillet, un très savant et très élégant éloge. Tout en somme concourait à rendre, malgré le prix très élevé, l'acquisition inévitable. Mais pour acheter, encore faut-il des crédits, et les nôtres étaient épuisés. M. Héron de Villefosse nous suggéra un heureux expédient qui reçut l'approbation de M. Leygues, et c'est grâce à cet enchaînement de

circonstances que la petite prêtresse thébaine tient dans notre salle civile une bonne et digne compagnie au vieux Scribe memphite, son aîné de deux mille ans.

De son vivant, Toui, nous apprend la légende gravée sur le socle de la statuette, exerçait la haute fonction de supérieure des Recluses de Mîn ou Mînou, autrement dit Khem, l'Amon ithyphallique de Coptos, le dieu mâle par excellence et, s'il est permis d'en juger par les seules représentations murales des temples, l'un des plus populaires de l'ancienne Égypte. Elle était aussi chanteuse du même dieu. L'examen le plus sommaire de la titulature des dames appartenant au sacerdoce thébain montre que ces deux qualités de recluse et de chanteuse d'un dieu (le plus ordinairement Amon) vont de compagnie. Ils étaient néanmoins séparables, car, en dehors de nombreux exemples, on conçoit sans peine *a priori* qu'il n'ait pas été nécessaire d'appartenir au harem d'un dieu pour figurer sur la matricule des chœurs de son sanctuaire, ni d'avoir été agréée comme choriste ou musicienne d'un temple pour remplir une quelconque des conditions exigées d'une concubine sacrée. L'une et l'autre, en tous cas, la recluse et la chanteuse, se recrutaient dans les rangs les plus élevés de la société. Les peintures des tombeaux de Gournah sont peuplées de ces sortes de prêtresses : leurs titres complémentaires, ceux des membres de leurs familles ou des gens de leur entourage, répondent exactement à ce qui devait constituer la fine fleur de l'aristocratie thébaine.

Mais il faut surtout se reporter à la grande trouvaille de Deïr el Baharî pour voir ces titres accolés aux noms de personnages du rang le plus élevé. Sur un lambeau d'étoffe couvert d'écritures trouvé dans le cercueil de la reine Nefertari qui contenait la momie de Ramsès III, il est question d'une chanteuse d'Amon, fille *du premier prophète* de ce même dieu[1]. Les inscriptions du cercueil de la princesse Nesikhonsou nous apprennent qu'elle était supérieure des Recluses d'Amon; celles du cercueil de Nozemit confèrent le même titre à cette reine; une autre reine dont le nom est détruit, porte celui de *supérieure principale* des Recluses d'Amon; pareille constatation est à faire pour la princesse Isimkhebiou ; enfin, pour ne pas multiplier ces exemples, le lambrequin du dais qui recouvrait le catafalque de cette dernière nous a fort heureusement conservé le titre, particu-

1. Voy. Maspéro, *Les Momies royales de Déir-el-Baharî. Mémoires de la mission archéologique française du Caire*, t. I, 4e fasc., p. 565.

lièrement intéressant dans le cas présent, *de supérieure des Recluses de Mîn, d'Hor et d'Isis dans Apou* (Coptos), lequel titre me semble avoir été la forme pleine de celui que porte la dame Toui. Nul doute, en définitive, que notre prêtresse n'ait été, elle aussi, une grande dame, fille d'un prophète d'Amon, peut-être même apparentée de près ou de loin avec le premier prophète, ou grand prêtre de Thèbes, au temps des derniers Ramessides.

De sa personne, notre prêtresse paraît avoir été assez joliment tournée pour faire bonne figure dans le harem du dieu Min. Sa statuette nous la représente, selon l'usage, dans l'attitude faussement dite de la marche, — à la vérité, de pied ferme. Elle avance la jambe gauche, le genou effacé, tandis que la droite se cambre sous le poids du corps. La robe foulée par le talon droit remonte jusqu'à la hauteur des seins, collée à l'épiderme au point de donner l'impression d'une parfaite nudité, n'était le pan d'étoffe que tend l'écart des deux jambes, et les plis qui rayonnent harmonieusement sur une partie du torse. La main gauche s'en dégage pour serrer sur la poitrine un collier à pendeloques assez semblable au *Menat* de la vache Hathor, tandis que le bras droit laisse retomber sans raideur une main également fermée qui tenait primitivement l'ordinaire fleur de lotus. Le collier, — une de ces résilles en verroterie formées de quatre cercles concentriques de perles, qu'on trouve encore à foison dans les nécropoles, et qui sont encore en usage dans tout le Saïd, — recouvre le haut de la gorge et disparaît sous les ailes de la lourde perruque. Toui est, en effet, coiffée de sa perruque d'apparat, une de ces énormes cascades de cheveux postiches assemblés à une double lanière dont la couture dessine une raie médiane très droite. Le soin avec lequel a été traitée cette perruque est vraiment remarquable. Les Japonais seuls ont eu le secret d'une pareille minutie. J'appelle l'attention notamment sur les trois grosses tresses qui retombent de l'occiput et ajoutent un heureux élément de variété à cette coiffure massive.

Quant au visage, comment exprimer l'air de gracieuse et naïve jeunesse qu'il respire! Chacun des traits pris séparément n'a pourtant rien que d'ordinaire et l'ensemble en est charmant.

Une question se pose : avons-nous là le portrait de la défunte à l'âge où elle accomplit, en momie, la navigation mystique d'Abydos? en d'autres termes, la statuette peut-elle être considérée comme ayant été uniquement exécutée en vue de la tombe et pendant le long délai qui séparait la mort des obsèques? L'inscription du pilier



LA PRÊTRESSE TOUI

Statuette égyptienne. Musée du Louvre

auquel la prêtresse est adossée porte une inscription funéraire :

Royale offrande à Isis, mère divine, régente de la nécropole. — Discours à tenir par tout venant : Que la suppliante (épithète d'Isis) *n'afflige pas son cœur! qu'il lui soit donné d'entrer dans l'autre monde parmi les bienheureux à jamais!*

Les trois inscriptions du socle ont le même caractère. Celle du dessus s'adresse à Osiris :

Royale offrande à Osiris, chef de l'Occident, dieu grand, chef du Tosir, pour qu'il lui accorde de respirer le souffle agréable du Nord, de franchir la porte de la Nutirkhrit (c'est-à-dire des Enfers), *de se mêler aux âmes qui sont à tes côtés, de se désaltérer à la place désirée — pour le double de la supérieure des Recluses de Mîn, Toui.*

Les inscriptions latérales contiennent deux invocations aux dieux infernaux. A droite, on lit : *O vous, tous les dieux de l'Occident, bienheureux de l'éternité, élargissez la place pour le maître des maîtres..., faites les préparatifs pour le chef de l'Éternité. Admettez-moi à entrer dans vos domaines : je suis la servante d'Isis la grande, — pour le double de la chanteuse de Mîn, Toui.* A gauche : *O vous, dieux de l'Occident, grands chefs qui discernez parfaitement la vérité, donnez-moi une place dans la Nutirkhrit, que je m'abreuve d'eau au tourbillon du fleuve, — pour le double de la supérieure des Recluses de Mîn, Toui.*

Le commentaire de ces textes m'entraînerait beaucoup trop loin. Je me bornerai à faire observer qu'ils rentrent dans la catégorie des formules destinées à assurer au mort un bon accueil dans l'autre monde. On avait recours, pour cela, à l'offrande, à la prière et à l'imprécation. Dans ce dernier cas, la défunte ou le défunt, assimilé à Osiris, s'annonçait comme le maître des maîtres et ordonnait qu'on lui fît place sans plus de façon.

Nous avons donc affaire à un monument funéraire. Mais je vous demande un peu, en dehors de quelques débris de murailles, ou de statues pour la plupart colossales, ramassées parmi les ruines des temples, quel est le seul objet égyptien auquel on n'étende pas l'épithète de funéraire? C'est l'épithète la plus commode en même temps que la plus abusive. Assurément, tout ou presque tout provient de la tombe. Mais c'est qu'aussi tout y allait. Tout ce que ne prenait pas le feu ou la décharge, tout ce qui avait résisté à la maladresse des servantes ou à la malice des enfants, prenait, tôt ou tard, le chemin de la nécropole à la suite du mort : ne fallait-il pas lui assurer le confort nécessaire à sa nouvelle existence? Il y avait aussi, je n'en disconviens pas, dans le nombre, des objets de fabrication spéciale,

pacotille à l'usage des héritiers chiches, bien aises d'éluder ainsi l'onéreuse formalité prescrite par les croyances. Tels ces bijoux formés d'une fine feuille de métal qui résiste à peine au toucher, ces étoffes ornées de peintures en guise de broderies, ce mobilier grossièrement badigeonné, et surtout ces victuailles, abats de bœufs et de gazelles, volailles parées pour la broche et gâteaux de toute sorte scrupuleusement reproduits dans le calcaire tendre et qui rappellent les mets pompeux que l'on sert sur nos théâtres. A tout cela venait s'ajouter le matériel spécial aux funérailles, traîneaux à cercueil, caisses abritant : l'une, les vases auxquels on donne le nom de *Canopes*, et qui servaient de récipients aux viscères embaumés, les autres, les petites figurines en terre émaillée qui devaient prêter leur concours à l'âme du bienheureux. C'est à cette double catégorie d'objets que convient parfaitement l'épithète de funéraire. Leur destination exclusive était l'hypogée. L'approvisionnement s'en faisait au bazar de la Rive Gauche. Pour avoir une idée approximative des industries de cette région de Thèbes, abandonnée aux morts et à leurs fournisseurs, il suffit, selon la très juste expression de M. Maspéro, de voir ce qui se passe de nos jours autour de nos grands cimetières.

Eh bien, — et c'est là où je voulais en venir, — je ne puis me résoudre à admettre que la jolie statuette de Toui sorte de quelqu'une de ces fabriques de *Regrets éternels*. Il n'est pas un savant pour supposer une pareille origine à ces beaux meubles incrustés dont on voit encore les débris dans nos musées et qui portent visiblement les stigmates de l'usage, ni à ces délicats objets de toilette, en ivoire ou en bois précieux, qui sont la parure de nos vitrines.

De tous les arts, la sculpture seule n'aurait donc, — comme le croient quelques-uns, — fleuri que pour les morts ? Voilà le comble de l'invraisemblable. Il faut bien se le dire, les croyances d'outre-tombe ne constituent pas, quel que soit le degré de leur énergie, un levier assez puissant pour déterminer l'existence d'un art, pour en assurer la perpétuité à travers plusieurs millénaires. On m'objectera les textes. Ils tiennent évidemment une grande place dans notre petit monument; mais pourrait-on me signaler dans un musée une seule statue ou statuette intégrale qui en soit dépourvue. A ce compte, nous n'aurions pas un seul monument de la sculpture égyptienne qui n'aurait été ni religieux, ni funéraire. Une pareille proposition est insoutenable.

On commence à en revenir sur le compte de la théorie qui faisait des Égyptiens un peuple occupé, toute sa vie durant, à se bâtir des temples et à se creuser des hypogées. Sa vie publique et privée a été

reconstituée pièce par pièce depuis près d'un demi-siècle. Ne nous arrêtons pas en si beau chemin et ne nous faisons aucun scrupule de reconnaître que pendant les soixante-dix jours que le corps de Toui trempa dans le natron, et que des serviteurs veillaient à la confection des bandelettes et au choix des objets qui devraient figurer dans le cortège, des mains pieuses avisèrent dans sa demeure un charmant portrait de la défunte, œuvre d'un artisan renommé, pour le porter chez un scribe de la nécropole. C'est dans l'échoppe de ce modeste plumitif qu'elle subit sa dernière transformation. Un stylet rapide la couvrit d'hiéroglyphes des plus médiocres. Reste même à savoir, si ce ne fut pas là qu'eut lieu l'*adaptation* du méchant socle en sycomore, portant les formules toutes préparées auxquelles on ajouta, sans souci de la syntaxe comme toujours, le nom et les titres de la défunte.

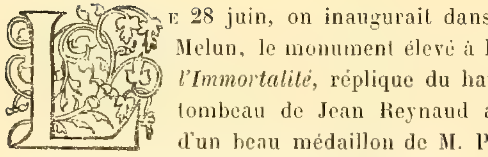
GEORGES BÉNÉDITE.



BIBLIOGRAPHIE

I

CHAPU : SA VIE ET SON ŒUVRE, PAR O. FIDIÈRE [1].



Le 28 juin, on inaugurait dans le petit cimetière de Mée, près de Melun, le monument élevé à la mémoire de Chapu. Le *Génie de l'Immortalité*, réplique du haut-relief sculpté par Chapu pour le tombeau de Jean Reynaud au Père-Lachaise, est accompagné d'un beau médaillon de M. Patey, reproduisant, avec une fidèle ressemblance, les traits du grand statuaire.

Quelques jours auparavant, M. Octave Fidière consacrait à la même mémoire un monument non moins précieux, un beau livre dans lequel la laborieuse existence de Chapu est racontée en ce style simple et sobre que demandait la délicate modestie du maître, ennemi de la réclame et du bruit, non sans cette émotion que devait provoquer l'attachante étude d'un noble caractère et d'un beau talent.

« Ce livre, dit l'auteur, est avant tout un livre de bonne foi; et si nous avons pu nous tromper dans nos appréciations critiques, nous espérons avoir restitué aussi fidèlement que possible l'admirable travailleur, l'esprit charmant et fin, l'homme délicat et tendre qu'était Chapu. »

Né en 1833 au village de Mée, d'humbles domestiques de campagne, plus tard concierges chez le marquis de Vogué, Henri-Michel-Antoine Chapu, après de courtes études chez les Frères, admis à l'Ecole d'arts décoratifs, obtenait bientôt un premier prix qui lui ouvrait les portes de l'École des Beaux-Arts. Il optait pour la sculpture, entrait dans les ateliers de Pradier et suivait plus tard les leçons de Duret. Après avoir obtenu deux fois le second prix de Rome, pour la sculpture

1. Plon Nourrit et Cie, 1894.

et la gravure en médailles et en pierres fines, il conquérait enfin, en 1855, le grand prix de Rome, avec un bas-relief, *Cléobis et Biton*, qui, malgré un accident survenu au modèle en terre glaise, réunissait tous les suffrages du jury.

La vue de la Ville éternelle et de ses richesses artistiques produisit sur le jeune pensionnaire l'impression forte et stimulante qu'elle déterminait, alors plus qu'aujourd'hui, chez tous les hôtes de la Villa Médicis. Soit à Rome même, soit dans les principales villes d'Italie, à Florence surtout où il passa de longues heures devant la *Loggia dei Lanzi*, toujours le crayon à la main, il amassait d'utiles matériaux pour ses travaux présents ou à venir. Malgré ces études opiniâtres, le premier envoi de Chapu, le *Christ aux Anges*, provoqua un rapport plus que sévère de la part de l'Institut, qui ne trouva pas dans l'œuvre du jeune pensionnaire « le calme et l'onction que comporte le sujet » et critiqua vivement « le mouvement désordonné des draperies des anges » ainsi que « des disparates qui nuisent à l'harmonie de l'ensemble ». Le maître même de Chapu, Duret, se montre encore plus impitoyable : « Vous avez donc tout à fait oublié les bons principes de sculpture que vous avez montrés dans votre Prix ?... Votre bas-relief est mal entendu de plans, le nu affreusement dessiné, le goût n'appartient à aucune époque de l'Art, et je suis très peiné de voir une pareille chose. »

Ces critiques étaient vraiment d'une inexcusable dureté. *Le Christ aux Anges*, aujourd'hui le plus bel ornement de l'église de Mée, méritait une tout autre appréciation : si les draperies sont d'un arrangement un peu lourd, si le Christ est d'un réalisme exagéré, la conception générale ne manque ni d'harmonie ni de grandeur, et l'ensemble de l'œuvre accuse un louable effort de réaction contre la correction banale et froide dont peu alors osaient secouer le jong. D'aussi rudes censures pouvaient décourager un débutant, mais Chapu avait l'âme vaillamment trempée et cet excès de sévérité ne fit que redoubler son ardeur. Bientôt il envoie à Paris ce joli *Tireur d'épine* qui lui valut un article enthousiaste d'About dans le *Moniteur*. Son *Triptolème* ne désarma pas encore la rigueur de l'Institut : « La section ne trouve dans cette œuvre ni la noblesse ni le caractère qui conviennent au dieu de l'Agriculture. Il semblerait que ce titre élevé lui a été donné après coup. Mais n'y voyant qu'une figure d'étude, un Semeur, par exemple, on peut louer un certain caractère sculptural et un bon mouvement dont M. Chapu aurait pu tirer un meilleur parti. » Ce Triptolème devenu, selon le conseil de l'Académie, le *Semeur*, est aujourd'hui une des plus gracieuses parures du parc Monceau. La formidable concurrence du *Pêcheur*, de Carpeaux, n'empêcha pas le *Mercure inventant le caducée* d'être favorablement apprécié.

Le terme du séjour à la Villa Médicis était venu (1861) et Chapu rentrait en France, non sans regretter l'Italie et ses merveilles. Les années difficiles allaient commencer : quoique le Ministère d'État eût acheté le *Mercure* 8,000 francs, Chapu fut réduit à accepter, pour subvenir aux besoins quotidiens, des commandes inférieures à son talent; toutefois il sculpte pour l'hôtel Sauvage (aujourd'hui au duc de Gramont) deux groupes, des enfants jouant avec des cygnes, et, pour la gare du Nord, la *Ville de Beauvais*. Sa vraie réputation date de la *Clytie* (Salon de 1866) où, dit avec raison M. Fidière, « il a réalisé en partie cet idéal de grâce discrète et de beauté sereine que nous retrouverons, plus ou moins modifié, dans sa *Jeunesse*, dans sa *Pensée*, dans sa *Muse* du monument de Flaubert. » Arrivons enfin au grand succès de la *Jeanne d'Arc écoutant ses voix*.

qui parut pour la première fois au Salon de 1870. Chapu s'est souvenu que Jeanne était une fille du peuple, une paysanne de la Lorraine; il lui a donné une grande simplicité d'attitude et de costume; les jambes repliées sous le corps, les mains jointes dans un geste d'ardente prière, le buste couvert d'un humble sarrau qui laisse à nu des bras vigoureux, les cheveux noués sans apprêt, les lignes sévèrement belles du visage, l'expression inspirée du regard, rien de théâtral ni d'emphatique, voilà comment Chapu a compris et rendu la vierge de Domrémy et c'est bien ainsi qu'il convenait de représenter la sainte guerrière et la libératrice de la patrie.

La gloire était venue; elle allait trouver sa consécration définitive dans ce touchant et beau monument que Chapu allait élever à la mémoire de Regnault. Tout a été dit sur cette exquise et noble figure de jeune fille qui se hausse, en un mouvement si pur de lignes, vers le buste du peintre pour lui tendre le rameau d'or. « Les cheveux, relevés sur la nuque, laissent voir dans toute leur splendeur l'élégante attache du corps, la ligne harmonieuse des épaules, le savoureux modelé de la poitrine et des bras. Jamais le marbre ne s'est mieux assoupli pour rendre les plus délicates palpitations de la chair, l'onduleuse flexibilité d'un jeune corps. » C'est bien la juste et vraie personnification de la Jeunesse offrant à l'artiste mort pour la Patrie le gage de sa double immortalité.

L'imposante statue de Berryer montre une nouvelle face du talent de Chapu. Après les œuvres gracieuses et délicates, cette grandiose image de l'Éloquence et de la Fidélité révèle un ciseau puissant dont la vigueur s'accuse dans l'énergique noblesse de la tête, dans le beau geste de la main posée sur le cœur, dans l'ampleur magistrale de la robe d'avocat. Chapu avait envoyé au même Salon (1877) un haut-relief en marbre destiné au tombeau de Daniel Stern (la comtesse d'Agout). « La *Pensée*, que l'artiste a choisie pour personnifier cet esprit viril et hardi, n'a pas la grâce pleine d'abandon de la vierge qui salue les mânes de Regnault. Dans la plénitude de ses formes, dans la majesté calme de sa pose, dans la mélancolie de son œil rêveur et douloureux, on sent qu'elle a passé l'âge des premières fleurs, qu'elle a déjà l'amère expérience de la vie. Chastement drapée dans une ample tunique, qui laisse seulement voir ses bras nus, elle écarte d'une main les voiles qui lui dérobent l'inconnu, tandis que sa tête, fortement relevée et en pleine lumière, semble vouloir sonder les sphères sans limite de l'inspiration. »

Cette suite de succès valut à Chapu le prix biennal, malgré la redoutable concurrence de rivaux tels que Vaudremer, Mercié et Elie Delaunay. En même temps les commandes affluaient et les dernières années témoignent d'une activité dont nous ne pouvons citer que quelques preuves brillantes : l'élégante statue du jeune Desmarres, la statue de M. Schneider, fondateur du Creuzot, simple et digne, l'*Immortalité*, pour le tombeau de Jean Reynaud, « s'enlevant sans efforts, la tête relevée dans une radieuse extase, les bras tendus comme pour étreindre l'Infini », une des meilleures œuvres de la sculpture contemporaine. Un beau vase dont la panse est décorée d'une souple théorie de nymphes, de tritons et d'amours, formant le cortège d'Amphitrite, pour l'hôtel du baron Nathaniel de Rothschild, de Vienne; une figure tombale pour le monument de Mme la duchesse de Nemours, enfin la *Danseuse* du château de Ferrières, dont M. Lafenestre fait un si juste éloge, « antique par le costume et la pureté ferme de la forme, moderne par la vérité du

geste et la grâce de l'expression, nous conduisant doucement vers le rêve et l'idéal, par la sensation juste et nette de la réalité ».

Noble et laborieuse vie consacrée tout entière à l'étude d'abord, puis à la pratique infatigable de l'art, sans défaillances au temps des épreuves, sans vanité ni jactance aux jours de gloire, présentant une curieuse analogie avec celle d'un autre enfant du peuple, de Paul Baudry, parvenu lui aussi de la plus humble condition aux plus hauts sommets, grâce à une persévérante énergie, à une foi inébranlable et à l'incessante recherche du beau et du vrai.

Cette saine et belle existence nous est présentée par M. O. Fidière dans son développement continu avec ses lents progrès vers la réputation et la gloire, sans abus d'épithète ni de louanges banales, non sans une certaine crainte de trop exalter son personnage, chaque œuvre étant expliquée et décrite avec un charme de forme qui se modèle, pour ainsi dire, sur les œuvres mêmes, le tout appuyé, comme on le veut aujourd'hui, de documents précis et enrichi de nombreuses reproductions des meilleurs travaux de Chapu. Le maître aimé et regretté revit dans ces pages pieusement vouées à sa mémoire et véritablement dignes de lui [1].

II

LIVRE DE SOUVENIRS DE MASO DI BARTOLOMMEO DIT MASACCIO, PAR CHARLES YRIARTE [2].

M. Charles Yriarte vient de publier, d'après les manuscrits originaux, deux livres de Souvenirs de Maso di Bartolommeo, dit Masaccio. Le premier, conservé à la bibliothèque de Prato, commence ainsi :

M CCCC XLVII

« Al nome sia di dio e della sua madre vergine Maria tutta la celestiale corte di paradiso. Amen. Questo libro è di Maso di Bartolommeo intagliatore, nel quale faro richordo delle spese del Lavorio dei chandellieri di Piero di Choximo, e daltre cose chome m'achaderà a di 21 di febraio 1447. Chiamasi libro di richordi, segnialo ede di carte 64 [3].

1. Voir dans la *Gazette* (2e pér., t. VIII, p. 89 et suiv.) diverses gravures d'après des œuvres de Chapu (Hôtel de M. Paul Sédille) accompagnant une étude de M. Sully-Prudhomme.

2. (Paris, Rothschild, 1894.)

3. « 1447. Au nom de Dieu et de sa mère la vierge Marie et de toute la céleste cour du Paradis. Amen. Ce livre est de Maso, fils de Bartolommeo, sculpteur, dans lequel je ferai mention des dépenses du travail des chandeliers de Pierre, fils de Cosme, et d'autres

Le second qui fait partie du fonds Baldovinetti à la Magliabecchiana de Florence s'ouvre par ces lignes :

M CCCC IL

« Al nome sia dello omnipotenteidio et dalla sua madre vergine Maria e di tutta la celest... Corte di paradiso. Amen. Questo quaderno e di *Maso di Bartolommeo da Firenze,* ne quale... ro conto di dare e avere e d'opere e di spese. E. di charte 100 : e di poi ci feci agiugnere carte 40, che sono in tutto carte 140 [1]. »

Comme on peut le conjecturer d'après ces quelques lignes, les deux carnets de Masaccio ne peuvent guère offrir qu'une nomenclature assez riche des dépenses faites pour les différents travaux dont Masaccio a été chargé. En effet, l'auteur se borne à relever les sommes qu'il a reçues ou distribuées à ses collaborateurs, le plus souvent sous la forme suivante ou autres analogues :

« Je rappelle qu'aujourd'hui, 15 juin, moi Maso di Bartolommeo, j'ai donné à Giovanni de Bartolommeo, mon frère, dix florins et quarante *bolognini* pour deux mois qu'il m'a aidé au travail des bombardes... »

Quand même les deux carnets ne contiendraient pas d'autres renseignements, es documents sur les quatrocentisti sont tellement rares qu'il faudrait remercier M. Yriarte de les avoir reproduits et M. Gaetano Milanesi, le célèbre commentateur de Vasari, de les lui avoir signalés. Mais ils se recommandent par des indications bien autrement précieuses. Nous voyons figurer, parmi les collaborateurs de Masaccio, quelques-uns des noms les plus glorieux de la première Renaissance : « la lecture, dit notre savant ami, en est ingrate et difficile ; nous n'avons pas besoin de dire que Maso n'est pas un lettré ; le *livre de Souvenirs* est plutôt un livre de caisse... ; il mêle tout, les commandes les plus importantes et les plus humbles, les noms des personnages les plus retentissants de l'histoire de l'Italie, le vieux Cosme, Sigismond Malatesta, le duc d'Urbin, Michelozzo-Michelozzi, les della Robbia, et ceux des pauvres diables qui vont extraire la pierre des carrières et compter les boulets qui restent dans les forteresses de Pise.

« Au sortir d'une décoration du palais Médicis et de la sacristie de Santa Maria del Fior, Maso va estimer les vieilles ferrailles et les canons égueulés des places fortes de la République de Florence. Tout se confond ici, les comptes du pharmacien qui a fourni les remèdes pour sa femme Ginevra et sa fille Antonia, et ceux des *Dix de la Balia.* Entre un paragraphe où il décrit la porte de San-Domenico d'Urbino et un autre consacré à la chapelle de la Sacra-Cintola de Prato, Maso marque l'achat d'un jupon de rencontre encore en bon état qui fera une parfaite *gonella* pour sa propre femme, et le prix de ses cottes, celui des chaussettes et

choses comme il m'arrivera à partir du 21 février 1447. Il s'appelle livre de souvenirs et je le signe et il est de 64 feuillets. »

Quant aux chandeliers en question, ils avaient été commandés par Pierre de Médicis pour orner la chapelle de marbre de San-Miniato à Florence.

1. « Au nom de Dieu tout-puissant et de sa mère la vierge Marie et de toute la céleste cour du paradis. Amen. Ce carnet est de Maso di Bartolommeo de Florence, dans lequel je ferai le compte de doit et avoir, des travaux et des dépenses. Il est de cent feuillets : et depuis j'y ai fait ajouter 40 feuillets, ce qui fait en tout 140 feuillets. »

des capuchons, pour les aides auxquels il doit la paie quotidienne et l'entretien. Ici il achète du vin, là des vieilles hardes; plus loin il encaisse de fortes sommes qu'il dépose chez Pietro Melini, le banquier florentin que le ciseau de Benedetto de Majano a fait immortel; enfin, on voit le *tagliapietra* s'arrondir et acheter du terrain près de ses maisons de Casentino. C'est dire qu'il y a là un coin de voile de la vie privée soulevé et toute une suite de souvenirs qui donnent un peu de relief à ce personnage minuscule de l'histoire de l'Art dont, à l'heure qu'il est, nous ne parvenons pas encore à bien définir la personnalité. »

Il semble en effet presque impossible d'établir avec quelque précision le rôle joué par Maso dans les entreprises d'art du milieu du xve siècle. Ce qui est certain, c'est que, comme la plupart des hommes de cette époque, à un moindre degré sans doute que les premiers d'entre eux, il déploya son activité dans les travaux les plus divers; on le voit à la fois sculpteur, architecte, fondeur en métaux, ouvrier du fer, bombardier de la République de Florence et du duc d'Urbin. Prit-il une part directement personnelle aux nombreuses commandes dont ses carnets portent la trace, ou fut-il simplement l'entrepreneur de ces travaux, le contremaître ou peut-être quelque chose de plus, de ces œuvres de longue haleine que commandaient à l'envi, en ces temps de rivalités artistiques, les grands et petits potentats de l'Italie? C'est ce qu'il est assez difficile de déterminer. Quoi qu'il en soit, répétons-le avec M. Yriarte, le principal intérêt de ces notes sommaires est dans la constatation des rapports plus ou moins étroits de Maso avec plusieurs des artistes les plus glorieux de son temps.

Nous le voyons employé au travaux du Tempio Malatestiano de Rimini et, pour ce, engagé par Matteo da Pasti, le grand médailleur. Il est chargé d'exécuter pour cet édifice une grille en bronze, *uno uscio che chiude una chappella*, dont la largeur et la hauteur ainsi que le poids sont minutieusement fixés. Maso dit en propres termes : *fecine el mercato con Matteo de Pasti, da Verona, compagno del detto signore.* Nous le trouvons encore chargé de payer à Luca della Robbia un acompte sur le prix convenu pour certaines figures de Luca, qui devait décorer la porte de San Domenico d'Urbino. Il a reçu de Bartolommeo d'Urbino quatre florins d'or : *e questi furono per parte di pagamento di cierte figure che detto Lucha mi debba fare per mettere nella porta d'Urbino, cioè una nostra Dona, San Piero martire et San Domenicho; e di sopra, in uno frontone, uno idio padre in uno tondo, per prezo di fiorini quaranta, cioè fior.* Le 27 avril et le 21 juin 1452, Maso touche deux sommes relatives aux travaux que le vieux Cosme de Medicis fait exécuter dans son palais (aujourd'hui le palais Riccardi), et il a ainsi l'insigne honneur de se trouver en contact, sinon en collaboration avec Michelozzo et Donatello. Nous ne citons que les plus grands noms, mais on rencontrerait encore dans les deux carnets un certain nombre d'autres noms qui ont laissé quelque trace dans l'histoire de la première Renaissance. Outre le commentaire ingénieusement sagace que M. Yriarte a placé en avant des notes un peu arides du brave Maso, il a enrichi sa belle publication des reproductions de toutes les œuvres d'art auxquelles ce laborieux entrepreneur a plus ou moins directement collaboré.

C'est ainsi que le lecteur peut saluer au passage San Francisco de Rimini, la façade de San Miniato, la magnifique grille de la chapelle de la Madonna della Cintola, dans la cathédrale de Prato, une vue d'ensemble de la façade de San Domenico d'Urbino et la porte de la même église, une bombarde exécutée pour

Alphonse d'Aragon, les portes de la sacristie de Santa Maria del Fiore à Florence, le palais Riccardi et sa cour intérieure avec les médaillons qui la décorent, sans parler des beaux bustes de Pierre de Médicis, par Mino de Fiesole, de Pietro Mellini, par Benedetto Maiano, et d'autres spécimens non moins précieux de l'art italien au XVe siècle.

CH. EPHRUSSI.



Le rédacteur en chef, gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie



UN MAITRE OUBLIÉ DU XVe SIÈCLE

MICHEL PACHER

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

VI



Nous allons trouver à la Galerie d'Augsbourg et à l'Ancienne Pinacothèque de Munich d'autres chefs-d'œuvre du vieux maître : quatre panneaux non moins admirables que ses peintures de Sanct-Wolfgang et incontestablement de la même main. Primitivement au cloître de Neustift, puis ayant passé au Musée de Schleissheim, ils représentent, peints *a tempera* et à l'huile, les quatre Pères de l'Église latine, et devaient primitivement former un retable où, comme dans un autre autel à volets au Musée d'Innsbruck que nous reverrons, saint Augustin et saint Grégoire occupaient probablement le centre et saint Jérôme et saint Ambroise les volets, étant donné qu'au dos

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XI, p. 327 et 469, t. XII, p. 42.

de ces derniers panneaux étaient d'autres peintures reproduisant quatre scènes de la vie de saint Nicolas de Cusa, mort évêque de Brixen en 1464[1]. Au lieu de les restituer dans leur état primitif, on a jugé mieux de les diviser : saint Jérôme et saint Ambroise, avec les peintures du revers détachées d'un trait de scie, sont à Augsbourg[2], saint Augustin et saint Grégoire sont à Munich[3].

Par la vie et la vérité frappante des personnages, par la séduction d'un riche et profond coloris, par la finesse de l'exécution, ces œuvres ne sont pas un des moindres ornements des deux galeries, même de la salle de la Pinacothèque où elles sont en compagnie des Dürer et des Holbein.

Les quatre Pères de l'Église, accompagnés de leurs attributs, sont le développement, sous la forme la plus brillante et la plus achevée, du thème déjà traité à Sanct-Wolfgang. Ils offrent les mêmes attitudes de trois quarts, les mêmes visages caractéristiques et pleins de vie, énergiquement modelés, rasés et creusés de rides, aux yeux étroitement fendus sous les paupières arquées, les mêmes mains aux doigts nerveusement contractés, d'un dessin si étudié; on retrouve dans les attributs et accessoires les mêmes recherches de perspective et de raccourcis. Mais le maître s'y est livré davantage, pour la joie de nos yeux, au plaisir de faire chatoyer les étoffes les plus somptueuses au milieu d'un riche encadrement. Dans des niches en mosaïque de marbres, décorées, sur les côtés, de statues de saints en pierre et à demi recouvertes, au fond, de coussins de damas de diverses couleurs aux arabesques d'or, sous des dais gothiques blancs ou rougeâtres aux arcades et aux crochets dorés, les quatre saints, la tête auréolée d'or, sont assis devant des pupitres en bois sculpté recouverts d'étoffes de soie. A part saint Jérôme en vêtements écarlates, ils sont habillés d'ornements d'une extrême richesse : mitres et tiares en satin blanc couvertes de pierreries, chasubles ou chapes de damas aux broderies merveilleuses, aux bordures de brocart et de perles, aux agrafes finement ciselées.

Les scènes de la vie de saint Nicolas de Cusa, quoique moins éclatantes, sont non moins caractéristiques et portent bien aussi la

1. Et non de saint Jérôme et de saint Grégoire, comme dit M. Semper, qui, d'ailleurs, ne cite que deux de ces peintures.

2. Non encore catalogués.

3. Salle III, n[os] 297[a] et 297[b].

marque de Pacher. Au dos du panneau de saint Ambroise, l'évêque de Brixen debout, accompagné de deux diacres, confère avec l'archiduc Sigismond de Tyrol entouré de six courtisans, assis dans une salle basse au plafond de bois soutenu par des piliers et des arcades de pierre.

Dans un deuxième tableau, le saint est représenté fondant l'hôpital de Brixen : il tient par le bras un pauvre presque nu, vu de face, et le fait étendre sur un lit en bois recouvert d'un coussin et d'un drap chiffonné. Cette scène se passe dans une pièce au plafond formé de poutres entre-croisées d'où pend un assemblage de traverses sur lesquelles sont un coussin et des draps; et la lumière entre, d'un côté, par deux fenêtres et une porte sculptée à jour dans le style gothique, et, vis-à-vis de celle-ci, par une autre porte ouverte, au vantail massif, laissant apercevoir la campagne environnante.

Au dos de l'autre panneau, on voit le saint évêque contraignant le démon à le servir et à lui tenir le livre des Évangiles. Le diable est tout vert, avec des yeux rouges, une gueule de même couleur où saillent des défenses de sanglier, sur le nez une excroissance semblable à une corne de rhinocéros, de larges oreilles rondes jetant des flammes, des bois de cerf sur la tête, des jambes décharnées, des pieds de bouc, une queue de cheval et un second visage hideux au bas d'une échine noueuse, enfin, au dos, de longues ailes dentelées de chauve-souris. L'arrière-plan, non moins intéressant, montre en perspective une rue avec des bâtiments de style italien, où l'on voit des personnages en costumes vénitiens considérer cette scène curieuse.

Enfin, un dernier tableau, excellent, montre le saint offrant son cœur à l'église du monastère de Neustift qu'il avait fondé. Devant un autel vu obliquement, il est agenouillé, les coudes appuyés sur les degrés supérieurs, la tête cachée dans ses mains. Un ange, vu en raccourci et tout à fait analogue à ceux de la *Mort de Marie* à Sanct-Wolfgang, avec des ailes irisées et une robe rouge clair dont l'extrémité se prolonge en plis flottants, descend vers lui et, d'une main, lui touche le dos, tandis que, de l'autre, il pose sur l'autel un reliquaire où, derrière le verre transparent, se voit un cœur. Cela se passe dans une chapelle gothique aux voûtes de couleur, et, à travers une fenêtre, on aperçoit le paysage environnant.

Dans tous ces tableaux, l'évêque a une figure très caractérisée mais douce qui ressemble fort à un portrait, et il a la tête entourée d'un nimbe; il est coiffé d'une mitre blanche brodée d'or, vêtu d'une aube blanche, d'une chape pourpre à bordure de perles, de gants

blancs, et, sauf dans le premier et le dernier tableau, tient la crosse en main.

Un petit autel à volets au Musée d'Innsbruck[1] offre aussi les quatre Pères de l'Église représentés de la même façon, excepté saint Ambroise, — un visage charnu et respirant la force, aux yeux gris grand ouverts (sans doute un portrait), — mais traités dans de plus petites proportions, plus simplement et aussi moins parfaitement. Sont-ils aussi de Pacher? M. Semper[2] dit oui en les regardant comme antérieurs aux chefs-d'œuvre précédents; mais M. Janitschek dit non[3]. En tout cas, les peintures au dos des volets, représentant la *Visitation*, et celles de la prédelle : deux saints et deux saintes, ne peuvent être de sa main.

Mais on peut lui attribuer avec sûreté les fresques qui décoraient à Welsberg, en Pusterthal, une de ces colonnes de pierre ornées d'images religieuses, comme on en rencontre fréquemment sur les chemins en Autriche et surtout en Tyrol. Malheureusement, le « Bildstöckel » de Welsberg a été renversé le 28 octobre 1882 par une inondation, et il n'en reste plus que quelques fragments où se distinguent quelques traces de couleurs à demi effacées[4]. De forme quadrangulaire, il comprenait quatre niches ayant chacune trois parois et deux parties de voûte, toutes décorées de fresques; donc, en tout, vingt peintures, savoir : dans la niche de l'est, au fond, le *Crucifiment;* sur les côtés, saint Pierre et saint Paul; à la voûte, saint Grégoire et l'aigle de saint Jean l'Évangéliste; — au nord : la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus accompagnée de sainte Barbe et de sainte Catherine; et à la voûte, saint Jérôme et le lion ailé de saint Marc; — à l'ouest : saint Silvestre avec un diacre, accompagnés de saint Florian et de saint Léonard; et à la voûte, saint Ambroise et l'ange de saint Mathieu; — au sud : sainte Marguerite accompagnée de saint Jacques et de saint Ulrich; et à la voûte, saint Augustin et le bœuf de saint Luc[5].

1. N° 25 du catalogue.

2. Ouvrage cité.

3. *Litterarisches Centralblatt* de 1892, n° 38.

4. Actuellement déposés sous un hangar près de l'église du pays. Des dessins fidèles de ces fresques ont été faits jadis par M. Blachfelner et sont au Musée d'Innsbruck.

5. Cette représentation des Pères de l'Église avec les symboles des Évangélistes, un des motifs favoris de la peinture et de la sculpture italiennes, spécialement de l'école de Vérone au XIVe et au XVe siècle, se retrouve souvent en Tyrol, même



SAINT AMBROISE, PANNEAU PEINT PAR MICHEL PACHER.

(Galerie d'Augsbourg.)

L'harmonie des couleurs, la finesse et la correction du dessin, la beauté des formes et la vivante expression des figures dont témoignent ceux qui les ont encore vues et que montre une belle et consciencieuse aquarelle de M. Tony Grubhofer reproduisant la tête de saint Ulrich, suffiraient pour attribuer ces peintures au premier des maîtres tyroliens; mais maintes particularités de visages, de draperies et d'attitudes, surtout chez les Pères de l'Église, achèvent de prouver cette origine.

Et enfin, pour les mêmes causes, M. Semper[1] attribue encore à Michel Pacher diverses autres peintures qui me sont inconnues[2] :

Sur les quatre divisions de la voûte d'une sacristie du xve siècle attenant à l'église du monastère de Neustift, les Pères de l'Église latine accompagnés des attributs des quatre Évangélistes, peints à fresque, et au centre, à la clef de voûte, une Madone avec l'Enfant Jésus.

Puis, au village de Taisten près Welsberg, dans une chapelle gothique de l'église paroissiale, qui servait de sépulture aux seigneurs de Welsberg et construite par l'un d'eux en 1470, encore une Madone avec l'Enfant, peinte à la clef de voûte et du même style que la précédente; et dans une autre chapelle de cette époque près de la même église, sur les voûtes du chœur, deux anges avec Dieu le Père au-dessus, et, à leurs côtés, quatre médaillons ronds portant les symboles des Évangélistes.

Enfin, encadrant le tympanon du portail sud de la belle église romane dite « Stiftskirche » à Innichen (également en Pusterthal), une fresque représentant deux évêques lisant : saint Candide et saint Corbinien, offrant les traits caractéristiques et le dessin énergique des Pères de l'Église de Pacher, et, au milieu, un prince couronné, au visage entouré de longs cheveux bouclés et d'une barbe vénérable, vu de face, tenant une épée levée et à demi caché par un bouclier orné de l'aigle autrichienne, avec deux écussons de chaque côté de sa tête, dont l'un, portant les armes de Goritz, semble le désigner comme Léonard II (mort en 1500), comte de ce pays, dont dépendait alors le Pusterthal.

avant Pacher : au cloître de Brixen, et dans la patrie même de l'artiste, à Bruneck, sur un « Bildstöckel » du commencement du xve siècle, le plus beau et le plus important monument de ce genre depuis la destruction de celui de Welsberg; sur un autre à Taisten (Pustherthal), etc.

1. *Neues über Michael Pacher.* (*Ferdinandeum-Zeitschrift,* IIIe série, 36e livraison. Innsbruck, 1892.)

2. Ces peintures, d'après M. Atz (*Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg.* Botzen, 1885), sont seulement de l'école de Pacher.

VII

Rentré dans son pays après l'achèvement de l'autel de Sanct-Wolfgang, Michel Pacher y accepta l'entreprise d'un retable à volets en l'honneur de saint Michel à l'église paroissiale Notre-Dame de Botzen, pour lequel une certaine femme Ganssner légua 24 marks et 3 livres de Berne. Il y travailla en 1482 et 1483 [1]. Malheureusement, depuis qu'au siècle dernier cette belle église gothique a été stupidement dépouillée de tous ses autels du même style, on ne sait ce que celui de Pacher est devenu. Deux groupes, de deux anges chacun, qui tiennent un voile, excellentes sculptures tyroliennes du xv[e] siècle au Musée d'Innsbruck [2], en sont peut-être un reste.

Au même musée, une belle statue de saint Étienne en bois peint [3] accuse aussi le style de Michel Pacher.

Voici maintenant la dernière œuvre authentique du maître : un autel encore plus important à Salzbourg, sur lequel des documents certains nous ont été conservés [4].

Lorsque fut achevé le chœur de l'église Notre-Dame ou des Franciscains, alors église paroissiale de Salzbourg, la municipalité résolut de commander un retable pour le décorer. Le 11 mai 1484, les conseillers écrivent à maître Rueland Frueauf, « peintre et bourgeois de Passau », de venir à Salzbourg à leurs frais, car ils voudraient bien avoir son avis là-dessus. Mais le 26 août suivant, il n'est plus question de lui : Virgil Hover, riche bourgeois et conseiller de la ville, pour le moment à Rattenberg en Tyrol, a recommandé à Hans Elsenhaimer, conseiller des plus influents, « Michel Pacher de Bruneck, un bon artisan qu'il estime tout à fait convenable pour exécuter l'autel projeté », et il a

1. Renseignements donnés par le P. J. Ladurner dans son consciencieux ouvrage : *Beiträge zur Geschichte der Pfarrkirche von Bozen* (Bozen, 1851). Les actes relatifs à ce retable ont été détruits avec les autres archives de la ville dans le grand incendie de 1483.

2. N° 10 du « Guide à travers le Ferdinandeum » (1891).

3. N° 2 du même Guide.

4. Sept lettres originales aux Archives de Salzburg (dans un recueil intitulé : *Sendschreiben* s'étendant de 1483 à 1507) et une quittance au Musée de la ville ; documents publiés par M. L. Spatzenegger dans *Beiträge zur Geschichte der Pfarr-oder Franciskaner-Kirche in Salzburg* (*Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, IX, Salzburg, 1869).

offert de donner 1,000 florins de ses propres deniers pour commencer l'entreprise. « En suite de votre lettre », lui répond le bourgmestre, le 26 août 1484, « nous avons fait avec maître Michel, au sujet de l'œuvre en question, un demi-contrat dont nous vous envoyons le contenu. Ainsi veuillez bien mettre l'affaire en train avec vos 1,000 florins. » Et en même temps, on écrit à Pacher de vouloir bien remettre le plan de l'œuvre future, le jour de la foire de Saint-Gilles à Botzen, au bourgeois et conseiller Hans Puchler ou à un autre homme de confiance de Salzbourg. Le 9 septembre, Hover annonce de Kufstein au conseil qu'il a parlé avec Pacher à la foire de Saint-Gilles à Botzen au sujet du contrat, et qu'il lui a remis pour le moment 100 florins en le priant de se mettre à l'œuvre le plus tôt possible, lui promettant d'effectuer plus tard le reste du paiement convenu ; le maître lui a dit qu'il s'était entendu à Salzbourg avec le charpentier Léonhard et le menuisier Ulrich pour préparer le bois. Le 18 novembre suivant, seconde lettre de la municipalité à l'artiste, réclamant les dessins de l'œuvre dans le plus bref délai et priant Pacher de venir lui-même, car le bois est coupé et l'orfèvre Wolfart [1] ne peut rien entreprendre sans ces plans ; en même temps on dit à Hover de presser le voyage de l'artiste. Mais ce n'est qu'en 1495 que celui-ci arriva enfin à Salzbourg ; il établit son atelier [2] chez Gabriel Seidenater et y travailla jusqu'en 1498 [3], époque où la mort vint, hélas, interrompre une œuvre qui aurait peut-être surpassé celle de Sanct-Wolfgang : seul, le relief central du retable était terminé depuis l'année précédente. La dernière quittance (d'une somme de 30 livres) délivrée par l'artiste était du 8 juillet 1498 ; le reste du paiement (300 florins) étant effectué le 18 novembre suivant à ses héritiers, c'est sans doute peu avant cette dernière date qu'il mourut. Peut-être fut-ce à Salzbourg et y est-il enterré. Le bon Hover, son protecteur, était mort, lui aussi, déjà en 1496.

Le 6 décembre 1502, Caspar Neunhauser, de Klausen (près Botzen), qui avait épousé la fille de l'artiste, Marguerite, alors morte également, reconnut dans une dernière quittance [4] que le paiement total de l'œuvre de Michel Pacher avait été effectué, soit 3,300 florins

1. Wolfart Faust, dont le nom se trouve dans les comptes de l'église avec ceux de Henri le peintre et des artisans dénommés plus haut.

2. Pour lequel la municipalité paie un loyer annuel de 11 livres.

3. Cependant il dut faire au moins une apparition à Bruneck en 1496, y étant cité à cette date comme témoin, nous l'avons vu plus haut.

4. Quittance sur parchemin au Musée de Salzbourg.

du Rhin[1]. Comme on le voit, la rétribution du maître avait crû avec sa renommée.



SAINT NICOLAS DE CUSA CONTRAIGNANT LE DÉMON A LE SERVIR.

Panneau peint par Michel Pacher.

(Galerie d'Augsbourg.)

Du retable de Pacher, installé déjà au xv[e] siècle dans le chœur de l'église, mais remplacé en 1710, comme ceux de Gries et de Botzen,

1. Les florins frappés en 1524 auraient, dit M. Spatzenegger, en monnaie actuelle (1869), une valeur de 2 florins 38 $^{285}/_{1000}$, et cette somme de 3,300 florins représenterait ainsi 9,140 florins de nos jours (soit environ 19,200 francs).

par un autel plus au goût du jour et relégué Dieu sait où, il ne reste plus aujourd'hui, à l'église des Franciscains, que la statue, de grandeur naturelle, de la Madone qui surmonte le maître-autel, et elle a subi bien des vicissitudes, surtout son Enfant Jésus, remplacé au moins deux fois et qui n'est plus celui de Pacher [1].

La Vierge, coiffée d'un voile d'où s'échappent des deux côtés ses blonds cheveux, vêtue d'un magnifique manteau à dessins en forme d'œillets et aux plis abondants, agrafé sur la poitrine, et d'une robe qui modèle les belles formes du corps, incline un peu la tête, les yeux abaissés vers son Enfant assis sur ses genoux, à qui elle offre un raisin. Tout son visage respire un sentiment profondément religieux, une paix céleste; et si on compare cette dernière œuvre à la première authentique du maître, celle de Gries, on voit quels progrès il avait faits dans l'expression de la vie intérieure en même temps que dans la vérité plastique.

Il ne me semble pas impossible que la charmante prédelle sculptée représentant l'Arbre de Jessé, dans la chapelle du Musée de Salzbourg, soit aussi un fragment du retable de Pacher. Et, de même, un tableau dans le cloître du couvent de Saint-Pierre de cette ville, offrant toutes les qualités caractéristiques du maître, est peut-être un des panneaux des volets inachevés : il représente, sur fond d'or, la sainte Vierge en vêtements de brocart noir et or avec un manteau bleu, ses cheveux d'un blond roux couverts d'un chaperon blanc, couronnée par des anges et présentant un gracieux Enfant Jésus à sainte Catherine qui en reçoit l'anneau des mystiques fiançailles; celle-ci est aussi en robe de brocart noir et or recouverte d'un manteau de pourpre. De l'autre côté, sainte Marguerite, vêtue de brocart rouge et or et d'un manteau gris brodé d'or, tient une croix qu'elle considère pensive; à ses pieds, se tord un dragon vert à la gueule rouge.

VIII

Parlons maintenant de quelques œuvres attribuées à Michel Pacher [2]. C'est d'abord un retable peint découvert à Uttenheim (en

1. L'Enfant Jésus actuel est dû au ciseau du sculpteur Piger et n'est pas très heureusement placé sur les genoux de la Vierge.

2. Je laisse de côté les œuvres qui lui ont été attribuées à tort, ce qu'ont prouvé des découvertes postérieures : tels le retable de Nieder-Lana (près Méran) commandé

Pusterthal) par M. de Vintler, de Bruneck, et formant une des perles de sa collection. C'est un panneau de $1^{m},56$ de haut sur $1^{m},50$, représentant sur fond d'or, sous un dais gothique, la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus entre sainte Marguerite et sainte Barbe, dans des niches latérales formées par des piliers peints.

La Vierge n'a ni la séduction de la jeunesse en fleur ni la majesté d'une souveraine, mais charme cependant par la douce expression joyeuse de son visage rond, à la fine bouche souriante, au long nez droit, aux yeux tendrement attachés sur son Enfant auquel elle offre une pomme. Ses cheveux d'un brun doré sont épandus en longues tresses sur ses épaules ; un manteau bleu couvre à demi une tunique lilas couverte d'arabesques et bordée de duvet de cygne, et tombe avec elle en plis souples et bouffants sur ses pieds et sur le socle de marbre. L'Enfant Jésus assis sur ses genoux, qui lève vers elle ses yeux clairs et lui sourit en prenant la pomme, n'est pas moins séduisant avec sa tête bouclée au petit nez retroussé.

Au-dessus, deux anges aux aimables têtes enfantines, vus à mi-corps, tiennent d'une main un tapis rouge doré sur le dos du trône où est assise la Vierge, et de l'autre élèvent au-dessus de sa tête une couronne qu'encadrent leurs ailes relevées.

Sainte Marguerite, à gauche, et sainte Barbe, à droite, tournent la tête vers la Madone et son Enfant. La première, coiffée d'une sorte de turban blanc entrelacé de rubans rouges et verts, ses cheveux ondulant sur ses épaules, porte sur son visage aux joues roses, au long nez droit, au menton arrondi, l'expression d'une rêveuse placidité ; ses membres sont modelés par une robe verte ; elle tient dans sa main droite une croix et porte sur sa main gauche, recouverte d'un pan de son manteau rouge clair, le dragon vaincu par elle. La seconde, au visage tout ingénu, un bandeau rouge orné de perles enserrant son épaisse chevelure, et vêtue d'une robe violet foncé que recouvre un manteau vert jaunâtre, porte dans sa main droite une tour carrée gothique au pied de laquelle est un calice surmonté d'une hostie, et s'appuie de la gauche sur une épée.

Le revers du tableau est décoré, au milieu d'un encadrement d'or, d'une guirlande de branches entrelacées et de la tête d'un Christ en croix.

en 1503 et dont les sculptures sont de Hans Schnatterpeck de Méran, et les peintures probablement de Hans Schäufelein de Nuremberg; celui de Weissenbach (en Pusterthal) datant de 1516, etc.

Il est bien difficile de se prononcer catégoriquement en fait d'attribution d'œuvres artistiques. Si maintes ressemblances avec l'autel de Gries et les fresques du « Stöckel » de Welsberg (avec la première de ces œuvres : la même division en trois parties par d'étroits piliers, l'analogie des coiffures de saint Michel et de sainte Marguerite, et surtout la ressemblance des anges qui tiennent le tapis en arrière ; — avec la seconde : la similitude de conception et de costumes des quatre personnages) peuvent autoriser MM. Dahlke [1] et Janitschek [2] à croire cette œuvre sortie aussi de l'atelier de Pacher, mais à une date antérieure aux deux autres, avant 1470, vu l'exécution moins caractéristique, — on doit aussi reconnaître avec M. Semper [3] que justement les détails de cette exécution semblent trahir une autre main : les figures plus rondes et les traits moins fins que chez Pacher, les formes plus trapues, les mains moins allongées, le jet des draperies, comme au XVI[e] siècle, plus large et moins agité, le coloris plus clair et plus mat dans l'ensemble ; et l'on peut regarder le panneau d'Uttenheim comme l'œuvre d'un habile élève ou imitateur de Michel Pacher au commencement du XVI[e] siècle.

C'est aussi à tort, il me semble, malgré la richesse de composition, les qualités de perspective et d'expression des diverses figures, qu'on a attribué au maître un autel à volets, jadis à Tramin (près Botzen), aujourd'hui au Musée national de Munich [4]. Vu l'identité de sujet et l'extrême ressemblance d'exécution du relief central avec celui d'un retable de la chapelle des Franciscains à Botzen, datant de 1500, il doit très probablement provenir du même auteur [5], d'autant plus que les parties architecturales gothiques sont d'un style moins pur que celui de Pacher. Les peintures des volets sont encore davantage d'une facture postérieure à celle du XV[e] siècle.

Le sujet principal, que domine une riche architecture gothique à baldaquins et qu'encadrent des entrelacements de feuillages, repré-

1. Ouvrage cité.

2. *Geschichte der deutschen Kunst* : III. *Die Malerei*, von H. Janitschek (Berlin, 1890).

3. *Die Brixner Malerschulen*, etc.

4. Rez-de-chaussée, à droite, salle IX, n° 21.

5. M. Bode (ouvr. cité) pense, mais sans dire pourquoi, que c'était peut-être un des plus jeunes frères de Michel Pacher. M. Semper attribue à ce même artiste le magnifique retable sculpté de Pinzon (également aux environs de Botzen), représentant la Vierge dans une attitude majestueuse, entourée d'anges qui la couronnent ou tiennent un tapis derrière elle, et accompagnée des patrons de l'église et autres figures sous des dais; la prédelle représentait autrefois la *Nativité de Jésus-Christ*.

sente l'*Adoration de l'Enfant-Dieu*. Il est couché au premier plan sur une draperie bleue portant en bordure les mots : *Ave Maria...*, entouré de Marie et de Joseph sur les côtés et de trois anges agenouillés au fond. Trois autres petits anges planent au-dessus en chantant : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis*, inscrit sur une banderole qu'ils tiennent. La scène est encadrée de cinq arcades en plein cintre; à travers celles des extrémités, à droite et à gauche, des bergers s'inclinent respectueusement pardessus une balustrade; les têtes de l'âne et du bœuf passent sous celles du fond; et par celles des côtés, on voit arriver à cheval, d'une ville aux nombreuses tours située tout au fond, les Rois Mages et de nombreux personnages en armes, traités très soigneusement presque en ronde-bosse et suivant les règles de la perspective.

Les vantaux sont décorés, à l'intérieur, des figures en relief de sainte Catherine, à gauche, et de sainte Christine, à droite, dont les formes trapues et les larges visages empreints d'une certaine rudesse sont tout à fait différents du genre de Pacher.

Sur la prédelle sont sculptés : au centre, la Vierge et deux saintes femmes soutenant le corps du Christ détaché de la croix, et, sur les vantaux, deux évêques vus à mi-corps.

Les peintures à l'extérieur des grands volets représentent sainte Juliette avec son fils saint Quirite, et sainte Anne avec la sainte Vierge toute jeune et l'Enfant Jésus; au dos des volets de la prédelle : saint Jean-Baptiste et saint Onufre.

IX

Non seulement Michel Pacher obtint de son temps la renommée que méritaient ses œuvres et domina tout son siècle comme peintre et sculpteur décorateur d'églises, il eut encore la gloire de faire école, surtout dans la vallée de l'Adige où il avait laissé deux de ses principaux ouvrages : les retables de Gries et de Botzen, et dans son pays, en Pusterthal. C'est ce dont témoignent, outre les autels du Musée national de Munich, de la chapelle des Franciscains à Botzen (1500) et de Pinzon, quantité d'autres œuvres en Tyrol, telles que la belle Madone peinte au portail sud de l'église paroissiale de Botzen, deux autels à volets à Sanct-Martin in Kampill, d'autres à Sanct-Johann in Dorf, à Tisens, à la chapelle du vieux château de Tyrol, à la chapelle Saint-Georges (près Schœna), à Sanct-Peter,

près Méran, à Sanct-Leonhard im Laatsch, à la chapelle Césaire à Laatsch; et en Pusterthal: des autels à volets à Weissenbach (1516), à Klerant, à Melaun et à la chapelle des Franciscains à Brixen, des peintures murales au cloître de Brixen (6e et 7e travées), des volets d'autel à Reischach représentant des scènes de la vie de Marie, une *Pietà* à fresque à l'extérieur de la chapelle du cimetière à Mühlbach, les quatre Pères de l'Église et les quatre Évangélistes à la chapelle du château de Bruck (près Lienz), un *Jésus au jardin des Oliviers* à la sacristie de Sanct-Georgen, une *Nativité* et une *Adoration des Mages* à l'église du Saint-Esprit à Prettau.

L'école de peinture de Brixen-Neustift aussi ne put se soustraire aux grandes impulsions parties de Bruneck, et, jusqu'au milieu du XVIe siècle, on en trouve le souvenir dans ses œuvres. Je ne compte pas Friedrich Pacher qui, ayant travaillé dans l'atelier de son frère, devait forcément subir son influence et toutefois, nous l'avons vu, suivit le mouvement général de son temps [1]. Mais d'autres œuvres de cette école prouvent dans la composition, le caractère des figures, le rendu plastique et l'habileté de la perspective, cette influence de maître Michel : d'abord, plusieurs peintures anonymes actuellement au monastère de Wilten (salle du chapitre) : l'*Annonciation* avec, au dos, la *Visitation*, l'*Adoration des Mages*, la *Circoncision* et la *Mort de Marie;* deux tableaux votifs représentant la *Séparation des apôtres*. Au Musée d'Innsbruck, une grande et une petite *Annonciation* [2]. Trois beaux tableaux : la Vierge et l'Enfant Jésus avec un oiseau; saint Nicolas, et saint Jean l'Évangéliste, au Musée germanique de Nurem-

1. Outre son *Baptême du Christ*, peint en 1483 pour l'église de l'hôpital de Brixen et aujourd'hui au séminaire de Freising, quatre volets d'autel au musée du château d'Ambras, près Innsbruck, représentant : sur le côté intérieur, peints à l'huile sur fond d'or, la *Présentation au temple*, l'*Avertissement de l'ange à saint Joseph de fuir la Judée*, la *Fuite en Égypte* et la *Mort de Marie;* à l'extérieur, peints *a tempera*, sur fond de ciel bleu verdâtre, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Naissance de Jésus-Christ* (au fond du tableau on voit une montagne ressemblant au Schafberg qui domine Sanct-Wolfgang) et la *Circoncision*, lui sont attribués par M. Dahlke (*Zwei Altarflügelbilder aus dem Schlosse Ambras*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, IV. Stuttgart et Vienne, 1881; et *Drei Flügeltafeln aus Ambras* dans *Allgemeine Kunst-Chronik*. Vienne, 1884) et montrent — surtout la *Mort de Marie* visiblement inspirée de celle de Sanct-Wolfgang — l'influence fraternelle; mais ces peintures, tout en se distinguant par les qualités que nous avons vues précédemment, ne sont guère que des représentations de la réalité sans inspiration élevée.

2. Nos 28 et 29, 18 et 19 du catalogue.

berg[1], qui possède aussi deux magnifiques statues en bois peint : saint Léonard et saint Étienne[2], montrant visiblement l'influence de Pacher.

Puis les tableaux d'un certain peintre M. R.[3] qui s'étendent de la fin du xve siècle jusque dans le cours du xvie : l'*Adoration des Mages*, le plus ancien (1489), au couvent de Wilten ; peut-être aussi, dans le même monastère, une autre *Adoration des Mages* et une *Adoration des bergers* ayant au dos sainte Anne avec la sainte Vierge et l'Enfant Jésus et la *Visitation*; à la Galerie d'Augsbourg, l'*Annonciation* et le *Mariage de la Vierge*[4], appartenant au même cycle que la *Naissance de Marie* et la *Visitation*, à Schleissheim[5], provenant tous quatre de Neustift et portant déjà le caractère du xvie siècle, etc. Ces derniers tableaux, pleins de sincérité naïve, brillent par l'excellente connaissance de la perspective et par un magistral clair-obscur. Le coloris de ce peintre est velouté et puissant, mais ses tons foncés ne sont pas tous également chauds; le jet des draperies est tout simple, le dessin aisé et correct; il cultive encore les raccourcis ; enfin, les tendances dramatiques de l'école sont moins développées chez lui que chez ses prédécesseurs, ce qui n'empêche pas ses figures d'avoir une profonde expression.

Cette noblesse du style, à laquelle Michel Pacher n'est certes pas étranger, on va la trouver développée à un bien plus haut degré chez un dernier peintre fameux de l'école au xvie siècle, qui, lui, signe en toutes lettres ses œuvres : « André Haller de Brixen ». Ses compositions toutes simples, aux poses tranquilles, peut-être un peu uniformes, atteignent souvent à la grandeur. Son coloris, chaud et lumineux dans ses premiers tableaux, devient à la fin plus foncé et montre une prédilection pour les contrastes de lumière et d'ombre, pour les reflets chatoyants des étoffes. Ses draperies sont abondantes et d'un jet large, quoiqu'on y voie revenir certains motifs minutieux

1. N°s 140, 141 et 142 (galerie de peinture).
2. Dans la chapelle, n°s 792 et 793.
3. C'est peut-être une seule et même personne avec le peintre Marx Reichlich, mentionné dans une lettre de l'empereur Maximilien datée d'Innsbruck, 17 février 1508, pour renouveler, pour la somme de 300 florins du Rhin, les célèbres fresques du château de Runkelstein, près Botzen, et qui exécuta ce travail (dans la collection d'autographes Wieser au Musée d'Innsbruck est une quittance de 4 florins, du 27 février 1508, signée par Marx Reichlich, « peintre et bourgeois de Salzbourg ») ; cette supposition est d'autant plus probable que, dans les Archives provinciales à Innsbruck, un maître M. R. est appelé « peintre de la Cour ».
4. N°s 38 et 39 du catalogue.
5. N°s 100 et 101 du catalogue.

qu'il semble affectionner. Des guirlandes de feuillage rappellent l'école de Padoue. Ses œuvres principales sont : deux volets d'autel avec saint Roch et saint Sébastien et, au dos, la *Visitation* (signés et datés de 1513) au Musée d'Innsbruck [1] ; peut-être aussi saint Nicolas et saint Erasme (1522), au même musée [2] et, au monastère de Neustift, Marie entre les deux saints Jean ; puis quatre groupes de saints au séminaire de Freising : saint Oswald et saint Martin, saint Nicolas et saint Virgile, saint Florian et saint Georges, et deux autres évêques, se détachant non plus sur un fond d'or, mais dans un paysage de montagnes et de glaciers magiquement éclairés se perdant dans le bleu profond et lumineux du ciel ; enfin, selon M. Semper [3], deux beaux panneaux au château de Tratzberg, près Innsbruck : saint Pierre et saint Paul, et deux autres encore supérieurs : saint Jacques et saint Etienne dans la collection de M. le Dr Sepp, à Munich, adjoints souvent, mais à tort, aux Pères d'Augsbourg et de la Pinacothèque, et que M. Janitschek [4], avec plus de raison, regarde seulement comme d'un peintre très parent de Michel Pacher, qui subit aussi l'influence de Padoue et de Vicence, un grand artiste aussi qu'il serait bien intéressant de connaître mieux.

Et puis, d'autres voies s'ouvrant, les traditions se modifièrent, le goût changea, et ce fut la cause de vandalismes comme nous en avons déplorés, qui ont fait disparaître combien encore d'autres œuvres de Pacher ?... La poussière des siècles et de l'oubli s'amassa peu peu à peu sur le souvenir du grand artiste et sur ses créations, sur ses gracieuses Madones et tant de belles et vivantes figures rehaussées d'un si riche coloris. Il est nécessaire enfin de les en dégager, d'apprendre à les connaître et à les admirer ; il est temps pour la postérité de ratifier le jugement des contemporains, d'exalter le nom et l'œuvre de Michel Pacher à l'égal des plus grands.

Et si la personne même du noble vieux maître reste, il est vrai, un peu voilée, eh bien ! ne le regrettons pas trop : cette pénombre donne à l'auréole de son génie et répand sur ses œuvres une séduction de plus : le charme attirant du mystère.

AUGUSTE MARGUILLIER.

1. Nos 43 et 44 du catalogue.
2. No 45 du catalogue.
3. *Die Brixner Malerschulen*, etc.
4. *Geschichte der deutschen Kunst : III. Malerei.*

GERMAIN PILON

(TROISIÈME ARTICLE [1].)

X



LES œuvres destinées à la chapelle des Valois ne pouvaient être étudiées séparément. Sous peine de leur enlever une grande part d'intérêt, il fallait montrer dans quelles relations elles étaient les unes avec les autres, par conséquent les grouper ainsi que nous l'avons fait, les enlever à leur milieu actuel pour les mettre à la place choisie dès l'origine, et de la sorte restituer un ensemble véritablement merveilleux. Mais ce devoir accompli, rien n'empêche plus de revenir à l'ordre chronologique, seul capable de faire connaître les diverses phases de développement par lesquelles tout talent, quel qu'il soit, ne manque pas de passer.

L'année même où s'achevait le tombeau de Henri II, Germain Pilon, dont la réputation s'était répandue jusque dans les plus lointaines provinces, prenait avec un religieux de la Couture, au Mans, nommé Pierre Vincent, l'engagement de sculpter pour le maître-autel de son église, récemment renouvelé, une statue de la Vierge en marbre blanc. Si la pièce relatant les arrangements alors conclus

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XI, p. 5, et t. XII, p. 273.

entre les parties a disparu ou du moins n'a pas été retrouvée, nous possédons heureusement un second contrat qui peut en tenir lieu. Le 2 juin 1570, en effet, Nicolas Fumée, abbé commendataire, sollicité par son subordonné, qui voulait même en cas de décès assurer le paiement de l'œuvre, se prêtait de bonne grâce aux précautions suivantes : « Et oultre ledict sieur abbé a consenty et accordé, consent et accorde, que si ledict frère Pierre Vincent, son religieux, alloit de vie à trespas auparavant que d'avoir paié à honorable Germain Pillon, sculpeteur du Roy et bourgeoys de Paris, la somme de trente-cinq escus d'or sol sur et tant moins de laquelle ledict Pierre Vincent a baillé et paié vingt-cinq livres tournois, ainsi qu'il est porté par le marché faict entre iceluy Vincent et Pillon, que sur les meubles qui seront trouvés après le trespas dudict Vincent religieux susdict, l'on puisse prendre ce qui sera trouvé estre deu de reste de ladicte some de trente-cinq escus sol, pour achever de paier ledict Pillon, et ce aiant esgard que icelle some de trente-cinq escus sol est promise par iceluy Vincent audict Pillon pour une ymaige de Nostre-Dame de pierre de marbre qu'il est tenu luy bailler et fournir ; lequel ymaige de Nostre-Dame, ledict religieux a donné et donne de sa part dès à présent pour estre mys sur le grand autel de ladicte abbaye de la Coulture, par la permission et du consentement dudict sieur abbé [1]. »

Au besoin, la qualification de « bourgeoys de Paris », donnée à Germain Pilon dans cet important document, mériterait de nous arrêter un instant, car il n'est pas probable que des Manceaux eussent ainsi ouvertement méconnu l'origine du grand sculpteur, si par hasard leur province se fût trouvée quelque droit à le réclamer comme un de ses enfants. Mais, pour l'instant, d'autres intérêts se présentent, et l'on veut surtout être renseigné sur la statue indiquée. Existe-t-elle encore, et, dans ce cas, où est-il possible d'aller se former une opinion sur sa valeur?

Sauf durant la tourmente révolutionnaire qui l'envoya au Musée récemment fondé dans les anciens bâtiments de l'abbaye, la Vierge de Germain Pilon, depuis le XVIe siècle, n'a pas quitté l'église à laquelle elle était destinée, et il faut seulement attribuer à la diffi-

1. *Archives départementales de la Sarthe.* Ce document, découvert par M. Paul Brindeau en 1871, a été d'abord publié partiellement par nous dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 308, puis intégralement par M. R. de Lasteyrie dans la *Revue de l'Art chrétien*, n° de janvier 1890.



Héliog. Dujardin

STATUE DE LA VIERGE, MARBRE PAR GERMAIN PILON

Église de la Couture au Mans

[illegible] & Chassepot Imp.

culté de l'examiner, par suite d'un exhaussement malencontreux, le peu de cas qu'on en a fait bien longtemps. De loin, les caractères propres à la sculpture du maître, tels que la rondeur du cou, l'indication sous la draperie des contours du buste, les petites cassures des plis de la robe et du manteau, l'allongement exagéré des doigts ne s'apercevaient pas. Tout au plus pouvait-on deviner à la sveltesse des proportions, à l'élégance des formes, à la manière dont l'enfant Jésus était posé sur le bras gauche, une œuvre française du temps de Charles IX. Mais, depuis que les choses ont changé, que ce beau marbre est placé dans la sacristie, à la portée de l'œil, tous les détails apparaissent avec la netteté voulue, et si le document cité plus haut nous renseigne exactement sur l'auteur de la statue, celle-ci justifie singulièrement sa brillante origine.

La vierge de la Couture fut imitée dans la suite par Germain Pilon à la chapelle de l'hôtel de Soissons et à l'angle de la rue de la Calande, sur le pignon d'une maison faisant face au Palais. Du moins, en l'absence de toute description fournie par Sauval qui se borne à vanter les deux marbres parisiens [1], y a-t-il lieu de croire, dans les deux cas, à une sorte de réplique? Même les gens de grand talent ne conçoivent pas tous les jours de nouveaux modèles, et il faut bien reconnaître que la seconde vierge surtout, vu la place occupée, ne pouvait être représentée que debout et dans des proportions restreintes. Les 0m,99, mesurés en hauteur par le gracieux chef-d'œuvre que nous reproduisons, convenaient autant que le reste.

XI

De tout temps, les villes de quelque importance ont eu recours aux artistes en renom pour la préparation des fêtes que certaines circonstances les obligeaient à offrir. Eux seuls, en effet, étaient capables de présider à l'exécution d'un programme nécessairement compliqué, d'imprimer à chaque partie un cachet de grandeur, de magnificence et de goût.

Si nous ne nous trompons, ces différents caractères ne se sont jamais fait autant remarquer que dans les fontaines, arcs de triomphe et autres décorations passagères élevés à Paris lors de l'entrée de Charles IX, sept mois après son mariage avec Elisabeth d'Autriche.

1. *Antiquités*, t. II, p. 217; t. III, p. 21.

Germain Pilon venait de terminer le tombeau de Henri II, et naturellement se trouvait désigné pour prendre part aux embellissements projetés. A cet effet, un contrat fut passé entre lui et les représentants de la ville, le 11 octobre 1570. On y voit que pour le prix « de deux mil quatre cens livres tournois » il s'engage à faire « tous et chascuns ouvraiges de sculpture et autres, deppendans de son art », nécessités par « ladicte entrée [1] ».

La besogne n'était pas petite, car il s'agissait, sans compter plusieurs figures secondaires, de vingt grandes statues à fournir dans un délai presque dérisoire, l'entrée du roi ayant été primitivement fixée aux derniers jours de novembre. Mais heureusement différents retards furent successivement apportés à la cérémonie qui eut lieu le 6 mars 1571.

Au XVIe siècle, la porte Saint-Denis, en avant de laquelle devait se former le cortège, conservait toujours sa physionomie du temps de Charles V et tout faisait un devoir d'en masquer la rudesse par une sorte d'arc de triomphe, traité suivant les principes les plus nouveaux, c'est-à-dire avec accompagnement de bossages, niches, entablement et fronton. Les deux figures placées aux côtés de l'ouverture que le devis désigne sous les noms de Majesté [2] et Fortune, étaient, paraît-il, « de platte paincture sur toille », mais celles de la partie supérieure, hautes de « sept à huict piedz » et représentant les prétendus ancêtres du roi, Pharamond et Francion, rentraient dans la catégorie des rondes bosses. Entre ces dernières également, dont les séparaient des colonnes, surmontées l'une d'une église et l'autre d'un aigle, symboles de l'empire et de la papauté, deux femmes élégantes tenaient une couronne au-dessus des écussons royaux.

Un peu plus loin, au lieu dit la Fontaine du Ponceau, rue Saint-Denis, le spectacle changeait. On avait construit un haut hexagone d'où s'échappait sur chaque face, par la gueule d'un dauphin, une assez forte quantité d'eau. Puis le monument, prenant la forme carrée, était flanqué des statues de Lucrèce, Camille, Clélie et Artémise, dont le choix avait pour but de rappeler les vertus de la reine mère, elle-même figurée au sommet entre deux termes,

1. *Devis et marchés passés par la ville de Paris pour l'entrée solennelle de Charles IX en* 1571, publiés par Douet-D'Arcq dans la *Revue archéologique*, 1849.

2. Par là, le devis indique une représentation du roi *en majesté*, c'est-à-dire couvert du manteau fleurdelisé et portant d'une main le sceptre et de l'autre la main de justice.



TOMBEAU DE VALENTINE BALBIANI.

(Musée du Louvre.)

chargés des attributs d'un gouvernement sage, vigilant et réparateur.

A la Porte-aux-Peintres[1], un peu plus loin, s'élevait un second arc de triomphe destiné à célébrer la mémoire de Henri II. D'ordinaire, c'était en cet endroit que les artistes tenaient à se distinguer; aussi le devis entre-t-il dans de longs détails. « Sur le milieu, au hault, pour l'une des faces, fault mectre ung vogue (un vase), au-dessus ung cœur couronné, et des petitz enffans qui soustiendront l'urne, et ung aigle qui fera semblant, de sa griffe, tirer et monter vers le ciel ledict urne; et faire quelques nues à l'entour, qui feront desgoutter du mestail (blé) ou de la manne. Cecy appartiendra au feu roy Henry et à messieurs ses enffans, pitoyables en son endroict.

« Du costé droict de la première façade, sera un Herculin (Hercule enfant) qui, de ses mains fortes, estouffera des serpens. A l'aultre costé, sera un grand Hercules, surnommé Alexicaren, qui d'une main fera semblant de crever Anthecq (Anthée). Lequel Anthecq aura une main contre la terre, et la terre fera semblant de faire naistre des hommes[2].

« Au bas, sur les pillés des entre-coullonnes, pour celle premier à face, seront faictes deux figures de pareille haulteur, de six à sept piedz, suivant le devis et portraict qui en a esté baillé.

« A l'aultre façade, pour le même arc triumphant, sur le hault, y aura ung roi armé (Henri II), et devant luy deux déesses qui se tiendront les mains; qui seront Fortune et Vertu. Et dessoubz les piedz une balle (un globe) attachée contre terre.

« Sur le piédestal, à main dextre, fault mectre une nimphe qui représentera Paris; aura à ses piedz ung fleuve. A l'entour, fauldra semer force livres et la corne d'Amalthée et la Balance. De ses mains tiendra la caducée de Mercure et fera semblant de présenter en toute obéissance ung navire d'argent, où, sur le hault de la hune, aura ung toison d'or, et, à costé d'elle, ung chien qui aura la face tournée sur le doz.

« De l'aultre costé, fault mectre la figure d'une grande femme, qui aura la teste couronnée de villes et de tours, et tiendra en sa main une lance et en l'aultre main des espies de bled et des grappes de raisin. Et aura ung pied d'or et l'aultre d'argent. »

De la Porte-aux-Peintres le cortège devait se diriger vers la fon-

1. Rue Saint-Denis, près de la rue aux Ours.

2. Confusion avec l'histoire de Cadmus.

taine des Innocents, à demi cachée par une figure de l'Hyménée, près de laquelle, pour compléter l'allusion, se dressait une colossale statue de Junon « nopciere ». Puis, après avoir traversé la place du Châtelet, alors appelée l'Apport Paris, que décorait une espèce de colonnade à l'antique, on arrivait au pont Notre-Dame. Là était un dernier arc de triomphe, signalé comme tout à fait nouveau dans son arrangement où apparaissait l'influence de Bernard Palissy, car les représentations des deux fleuves parisiens, la Seine et la Marne, se trouvaient pour ainsi dire perdues au milieu de rochers chargés de « coquilles de limax et berbaiges telz qu'on les veoid aux bordz des rivières ».

Le devis qui nous a servi de guide, bien que très clair par lui-même, est accompagné de dessins dont l'exécution, quelque sommaire qu'elle soit, ne laisse pas de présenter un grand intérêt, car, si toute appréciation au point de vue de l'exécution demeure impossible, on sait au moins à quoi s'en tenir sur la manière dont chaque statue était conçue. Les plus remarquables, à notre avis, sont celles qui ornaient la fontaine du Ponceau. Pilon s'y est souvenu de son groupe des trois Grâces et véritablement on ne saurait l'en blâmer.

En parlant de la Junon, le rédacteur dit qu'elle « estoit faicte d'estuc si blanc et si bien taillé qu'il n'y avoit celluy qui ne le print pour vray marbre ». Très certainement le même soin avait été apporté aux autres statues qui devaient ainsi produire un excellent effet.

XII

Les travaux dont nous venons de parler, occupèrent tellement Germain Pilon, durant six mois, qu'il n'est guère possible de fixer l'achèvement de la Vierge de la Couture avant les derniers jours de 1571. Cette belle œuvre se trouvait donc peut-être encore dans l'atelier du maître quand furent faites les premières études du tombeau de Valentine Balbiani, femme du chancelier de Birague, décédée le 31 janvier 1572. Pour notre part, nous serions d'autant plus porté à le croire, qu'entre l'un des génies — celui de droite — et l'Enfant Jésus, la ressemblance est parfaite. Le sculpteur s'est simplement contenté de changer la direction des membres, de substituer dans la main gauche une torche renversée au globe du monde. Également — détail minime, si l'on veut, mais qui cependant a bien son importance

— les personnages principaux, des deux côtés, ont des chaussures absolument identiques, présentant mêmes courbes et même terminaison.

Ainsi que le démontre un dessin de Gaignières, heureusement pris avant les mutilations signalées, au milieu du XVIIIe siècle, par Piganiol de la Force et Mercier de Saint-Léger, le tombeau demandé à Germain Pilon était d'une composition compliquée, et son exécution dut certainement exiger plusieurs années. Qu'on se figure, en effet, au-dessus d'un stylobate en marbre noir et blanc, deux sarcophages se dégageant pour ainsi dire l'un de l'autre, comme on en trouve d'assez nombreux exemples à cette époque. Un long panneau sur lequel est représentée la défunte à l'état de cadavre sert de transition, tandis que, à la partie supérieure, entre deux génies funéraires, l'artiste au contraire nous la montre à demi couchée en costume d'apparat. Dans le tombeau de Guillaume de Langey, au Mans, et dans celui de l'amiral Chabot, à Paris, les dispositions sont presque semblables. On a là une transformation très habile des gisants et des priants si chers aux sculpteurs de la Renaissance. Le monument, s'il perd de son mystère, gagne en richesse et en élégance. Pour le compléter, du reste, jusqu'à la hauteur de cinq mètres et demi, le mur contre lequel il est appliqué se couvre d'une décoration magnifique où le marbre se marie au bronze, où, sur des draperies relevées par des anges, se détachent niches, cartouches et écussons.

Au moment de la Révolution, le tombeau de Valentine Balbiani n'était déjà plus dans l'église Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers, que René de Birague avait augmentée d'une chapelle, près de l'entrée, du côté droit. Dépouillé de tous les ornements qui le faisaient valoir, il s'était vu relégué, dans le voisinage, à Saint-Paul-Saint-Louis, en compagnie de celui du Grand Chancelier, avec lequel, grâce à une superposition ridicule, il ne présentait plus qu'un ensemble incohérent. Comme il fallait s'y attendre, Lenoir, aux Petits-Augustins, aggrava encore la situation, ne trouvant pas place dans son arrangement prétendu pittoresque pour les écussons échappés au naufrage[1]. Cet état de choses, toutefois, en un certain sens, était préférable à la méconnaissance, un peu plus tard, du rapport qui existe entre les deux figures de femmes[2]. Les preuves que l'une et

1. Retrouvés à Versailles, par M. Courajod, ils sont entrés au Louvre en 1883.

2. *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance*, par Barbet de Jouy, 1876, p. 76.

l'autre appartiennent au même monument sont trop nombreuses pour qu'il puisse y avoir le moindre doute à cet égard.

La statue de Valentine Balbiani qui est non pas d'albâtre, comme le dit Nicolas Bonfons, mais de marbre, ne nous est pas parvenue sans mutilations. Le nez et une des mains étaient déjà cassés au moment où Lenoir en prit possession[1]. Mais cela ne diminue guère le mérite de l'œuvre, qui est pleine d'expression et traitée avec un art consommé. La pose adoptée convient admirablement à une femme dont les conseils ne furent pas sans utilité pour son mari. Le coude appuyé sur deux coussins superposés, elle médite plutôt qu'elle ne lit dans un livre un peu loin placé devant elle, et son chien favori, qui s'agite pourtant le plus possible, ne parvient pas à la distraire. Un long voile pend derrière son chaperon dont la courbe gracieuse encadre sur le côté des cheveux frisottants; et toute la robe en brocart, relevée de broderies au corsage avec application de rubans, produit un grand effet de richesse. On ne peut s'empêcher de songer à ce que Pilon devait faire plus tard, à Saint-Denis, dans les statues couchées de Henri II et de Catherine de Médicis. Seulement les plis alors formés sont d'un tout autre type que ceux dont il avait pris l'habitude.

Comme nous l'avons dit, Valentine Balbiani était représentée une seconde fois dans un long bas-relief en avant du tombeau, et cette figure de femme morte, quelques parties du corps à peine voilées par le suaire, peut être rangée parmi les meilleures œuvres du maître. La tête, vue de profil, est surtout remarquable; rien de forcé dans les traits, mais un grand calme, une grande sérénité. Si la poitrine, soigneusement étudiée, paraît légèrement gonflée, c'est qu'il en est ainsi dans tout cadavre et l'artiste n'a fait que se conformer à la nature. Le temps était passé où l'on pouvait se livrer à la fantaisie, et les moindres détails avaient leur importance.

LÉON PALUSTRE.

(*La fin prochainement.*)

1. *Alexandre Lenoir et son journal*, etc., p. 53.

VITTORE PISANO

APPELÉ AUSSI LE PISANELLO

(QUATRIÈME ARTICLE [1].)

SAINT EUSTACHE



N Saint Eustache qui, dans la collection de lady Ahsburnam, à Londres, a passé pour avoir été peint par Dürer, est reconnu maintenant avec raison comme une œuvre authentique de Pisano [2]. Ce sujet, également traité par lui dans l'église de Sainte-Anastasie, à Vérone, était de nature à le tenter, en lui permettant de représenter autour de son héros un grand nombre d'animaux. Le tableau de lady Ahsburnam, large de 45 centimètres et haut de 37, est peint sur bois de peuplier. Dans son *De viris illustribus,* Facio a décrit un Saint Jérôme de Pisano adorant le Christ en croix et entouré d'animaux de diverses sortes qu'on eût crus vivants. Le Saint Eustache faisait-il pendant au Saint Jérôme, ou Facio a-t-il confondu dans ses souvenirs saint Jérôme avec saint Eustache ? M. Bode pose la question. Nous la reproduisons sans la résoudre. Ce qui importe, c'est la façon dont le peintre

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. X, p. 353 ; t. XI, p. 198 et 412.

2. Voyez l'article de M. Bode dans le tome VI du *Iahrbuch* de Berlin, janvier 1885, p. 16, article dont nous reproduisons ici la substance.

s'est acquitté de sa tâche. Comment a-t-il conçu la scène à représenter ? Comment l'a-t-il rendue ?

Saint Eustache en brillant costume de chasse tissé d'or, la tête couverte d'un chaperon bleu clair garni de fourrures, est un des contemporains du peintre, peut-être le personnage qui lui commanda le tableau. Il monte un cheval isabelle, aussi élégant que vigoureux, plein d'ardeur, somptueusement harnaché, qui s'avance vers la droite sur un gazon émaillé de fleurettes. Son visage, aux traits réguliers et purs, est vu de profil. Ce jeune et beau chevalier lève la main droite, une main petite et maigre, en apercevant devant lui un superbe cerf entre les cornes duquel apparaît un crucifix très expressif, mais d'aspect un peu archaïque. Le personnage et sa monture se détachent en clair sur un fond d'un vert brunâtre. Dans le voisinage, les bois touffus alternent avec des rochers escarpés, garnis çà et là de végétation. Le site est retiré, solitaire, mystérieux, animé par le murmure d'un ruisseau rapide. On voit voltiger des oiseaux aux vives couleurs, tandis que les quadrupèdes d'humeur pacifique se promènent en sécurité auprès des animaux féroces, comme dans le paradis terrestre. On distingue, en effet, outre trois cerfs (un tourné à droite, dans une pose pleine de grâce et de vivacité [1], un autre broutant et un autre vu par derrière), un ours qui marche sur un rocher en pente, non loin de deux grues perchées sur une des saillies du paysage. Mais, chose étrange, ce n'est pas le ciel qui se montre au fond, dans la partie supérieure du tableau, c'est un étang, peuplé de cygnes, de canards et de hérons, tous aussi gros que s'ils étaient au premier plan. Pisano, ici, est resté complètement étranger aux lois de la perspective. En dépit du défaut que nous signalons, on est sous le charme d'une scène où la vie humaine et la vie animale s'étalent en pleine nature avec une étonnante spontanéité, avec une vérité absolue. Quelle exactitude de physionomie, pour ne parler que des chiens groupés autour du chasseur, depuis ce lévrier lancé contre un lièvre et cet autre lévrier qui se retourne vers son maître, jusqu'aux deux beaux chiens à longues oreilles qui, à la gauche du cheval, allongent leurs têtes intelligentes, et jusqu'à ces deux épagneuls qui cheminent au premier plan !

Il nous semble que ce tableau, peint comme une miniature, avec un soin extrême, a dû être exécuté vers le même temps que la

1. Dans un dessin à la plume du recueil Vallardi, n° 311, fol. 239, on voit une biche dont l'attitude rappelle celle de ce cerf.

fresque de Sainte-Anastasie. M. Bode le croit antérieur au tableau de la National Gallery.

Si l'aspect du chasseur et la facture des animaux n'attestaient pas que Pisano est l'auteur du Saint Eustache, on en aurait pour garants les nombreux et admirables dessins du recueil Vallardi qui se rapportent à ce tableau. En voici la nomenclature :

Pour le cheval. N° 188, fol. 163. Dessin à la plume, à peine indiqué, sur papier teinté de rouge. — N° 186, fol. 161. Ébauche à la plume : partie postérieure du cheval, un pied posé à terre, l'autre levé. — N° 170, fol. 145. Dessin à la plume, lavé d'aquarelle, pour le cou, la tête et le pied.

Pour le lévrier qui se retourne. N° 274, verso fol. 220. Dessin à la pierre d'Italie, très effacé.

Pour un chien dont on voit la tête sous le ventre du cheval. N° 253, fol. 206. Très beau dessin. L'animal est représenté dans une autre posture.

Pour le chien qui lève la tête, à la gauche du cheval, en avant de ce cheval. N° 275, fol. 221. Très beau dessin à la plume et à l'aquarelle : tête allongée, tournée à droite; l'œil est jaune et le museau rose.

Pour l'ours. N° 254, fol. 207. Dessin à la pierre d'Italie sur un grossier papier blanc : deux ours tournés à droite.— N° 235, fol. 195. Dessin à la plume sur vélin : un ours tourné à droite.

Pour le cerf surmonté du crucifix. N° 302, fol. 235. Dessin à la plume : deux têtes de cerfs tournées à droite et une tête de cerf tournée à gauche. — N° 305, fol. 236. Magnifique aquarelle sur vélin : tête de cerf d'une incomparable finesse; le reste du corps n'est qu'indiqué.

Pour le cerf qui broute. N° 307, fol. 237. Dessin à la plume sur vélin : trois études de cerfs.

Pour le cerf vu par derrière. N° 313, fol. 241. Étude à la plume et à l'aquarelle.

Pour le lièvre. N° 296, fol. 232. Dessin à la plume et à l'aquarelle : lièvre courant vers la gauche. — N° 297, fol. 232. Étude à la plume et à l'aquarelle : lièvre courant vers la droite. Lièvre étendu à terre et tourné vers la droite. Tête de lièvre vue de face.

Pour les canards. N° 344, fol. 259. Études à la pointe d'argent sur papier préparé couleur gris-perle : dix-neuf canards dans toutes les poses possibles. Gros oiseau de proie. Oiseau de proie plus petit, emportant un oiseau au long bec, peut-être une grue.

Pour un des hérons. N° 348, fol. 263. Dessin à la plume.

Pour les grues et les hérons. N° 371, fol. 279. Belles études à la plume et à l'aquarelle : deux hérons, trois grues, un autre oiseau et un paon. — N° 372, fol. 280. Dessin à la plume : hérons et grues. Un des hérons est peint à l'aquarelle. — N° 373, fol. 281. Magnifique



SAINT EUSTACHE, PAR VITTORE PISANO.

(Collection de lady Ahsburnam.)

dessin à la plume sur vélin : onze études de hérons et trois études de grues parmi les herbes. L'herbe est indiquée autour de trois hérons.

PEINTURES ATTRIBUÉES A PISANO

Madone avec sainte Catherine.

Dans ce tableau, peint sur bois pour le couvent de Saint-Dominique, à Vérone, et appartenant aujourd'hui au Musée de cette ville, la Vierge, assise devant un bosquet de roses, tient sur ses genoux

l'Enfant Jésus nu, qui pose la main sur la poitrine de sa mère. Tout autour volent de petits séraphins en longues robes flottantes; quelques-uns tiennent un ostensoir et quatre autres tiennent des psautiers ouverts. Une caille se promène sur le vêtement de Marie, tandis que des paons se montrent au milieu des feuillages et des fleurs. Dans le bas du tableau, au premier plan, se trouve sainte Catherine d'Alexandrie; un de ses bras porte une couronne de roses et elle tend l'autre bras vers la palme du martyre que lui présente un ange; à ses pieds, on voit la roue, instrument de son supplice. Ce tableau a 1m,30 de haut sur 0m,98 de large. MM. Crowe et Cavalcaselle le regardent comme peint par Pisano dans sa jeunesse. Ils reprochent à l'enfant la pauvreté de ses formes et constatent que le bout des doigts est trop pointu chez tous les personnages, que les fronts sont ronds, que les anges se meuvent maladroitement, que le naturel est absent. D'après M. Courajod, Pisanello se serait inspiré ici « de l'école de la Flandre et de l'école de Cologne[1] ». Suivant M. Morelli, c'est Stefano da Zevio qui serait l'auteur du tableau dont nous parlons.

Madone couronnée par deux anges et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus debout.

Ce panneau, dont M. Morelli conteste également l'authenticité et qui a subi une très fâcheuse restauration, a 0m,52 de haut sur 0m,36 de large. Avant d'entrer au Musée de Vérone, il a appartenu à Bernasconi, auteur d'une biographie de Pisano. La robe rouge de la Vierge est rehaussée de fleurs d'or et son manteau bleu est garni d'hermine. Derrière elle, il y a aussi un bosquet de roses où voltigent des oiseaux. Une caille est peinte encore aux pieds de Marie. Les mouvements de l'enfant sont moins gauches que dans le tableau précédent.

Jeune femme avec un chien et un faucon.

Dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er août 1881, p. 174, M. Ephrussi a signalé et décrit une miniature qui semble être une œuvre de Pisano et appartenir à la jeunesse du maître. Cette miniature, haute de 0m,175 et large de 0m,133, appartient au Musée du Louvre. Elle est exposée dans la salle VII sous le n° 635 et est classée par le

1. *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*, 1899, p. 17.

catalogue dans l'école flamande. C'est sur un fond verdâtre, reste d'un paysage effacé, que se détache la figure assise de la jeune femme. Elle est vêtue d'une robe jaune, à petit col montant, entouré d'un collier. Les longues manches ouvertes sont découpées en pointes. Une coiffure verte, en forme de turban, laisse passer quelques boucles de cheveux blonds qui retombent sur les tempes. La main droite touche les pattes d'un épagneul couché sur le bas de la manche, tandis que le poing gauche, couvert d'un gantelet, porte un faucon retenu par un long ruban. Ce faucon et le chien rappellent bien la manière de Pisano. Dans la Collection Albertine, à Vienne (S. R. 20), se trouve un dessin de Pisano pour cette miniature[1]. On y voit assises deux femmes en riche costume. L'une tient un faucon; l'autre, tout en tenant aussi un faucon, pose sa main gauche sur un lévrier. Ce dessin, où l'on voit en outre deux perdrix devant un chevalier dont le chapeau est orné d'une plume, a été reproduit dans la *Gazette*, de mars dernier, et dans le *Iahrbuch* de Vienne.

Les attributs des quatre Évangélistes, accompagnés chacun de deux saintes figures, à la voûte de la chapelle Torriani, dans la basilique de Sant'Eustorgio, à Milan.

Si cette fresque n'a pas été exécutée par Pisano, on y a du moins utilisé deux dessins du maître. « L'un de ces dessins (compris dans le recueil Vallardi) représente le bœuf ailé de saint Luc; l'autre (collection His de la Salle, au Musée du Louvre, n° 82) représente sainte Catherine de Sienne vue de trois quarts à gauche, un genou en terre, la tête couverte d'un voile sur lequel est posée une couronne de fleurs, tenant de la main droite une banderole[2]. »

L'Adoration des Mages du Musée de Berlin (n° 95-A).

Devant une crèche qui occupe, à droite, l'extrémité de ce *tondo*, et où l'on voit non seulement le bœuf et l'âne, mais deux chameaux soignés par un nègre, la Vierge, tournée vers la gauche et vue de

1. Nous avons déjà mentionné ce dessin dans le courant de cette étude.

2. Both de Tauzia, *Notice de la collection His de la Salle exposée au Louvre*, p. 62.

M. de Tauzia inclinait aussi à mettre sur le compte de Pisano une *Madone assise sur un trône et entourée de deux anges* (1427) que possède le Musée de South Kensington.

profil, sans coiffure ni voile, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, dont le plus âgé des Mages baise les pieds. A côté de Marie se trouve saint Joseph. Auprès de lui, un personnage richement vêtu porte la couronne du vieux Mage, derrière lequel sont debout les deux autres Mages, avec des vases d'or dans les mains, la couronne sur la tête. Les personnages de leur suite se pressent autour d'eux, tandis que leurs pages, montés sur leurs chevaux pour les garder, occupent l'extrémité gauche du tableau, et que le reste de la caravane débouche d'un chemin creux, en partie caché. La scène se passe dans un vaste paysage.

Attribué tour à tour à Dello, à Filippo Lippi, à un anonyme florentin travaillant vers 1450 et se rattachant à l'école des Peselli, ce tableau, très bien conservé [1], est regardé, au Musée de Berlin, comme une œuvre de Pisano, appartenant aux dernières années de la vie du peintre. Dans le *Iahrbuch* (t. VI, janvier 1885), où il est gravé [2], M. Bode lui a consacré un savant article dans lequel il a énuméré les particularités qui rappellent le maître véronais, tout en faisant de curieuses observations générales sur l'ensemble de la peinture [3]. La Vierge, saint Joseph et le Mage prosterné sont des figures idéales, sans physionomie originale, rappelant l'art du XIVe siècle. Ce n'est pas là qu'est l'intérêt. Il se concentre sur les autres personnages, magnifiquement parés, qui ne sont pour la plupart que des contemporains de l'artiste, peints d'après nature. Parmi ces personnages, il y en a un bon nombre dont les types se ressemblent, et un jeune homme vu de dos, avec une énorme chevelure aux boucles blondes, n'a été introduit dans la suite des Mages que pour montrer un manteau très étrange, dont le recueil Vallardi contient le modèle (nº 23, fol. 19). Mais on remarque aussi quelques têtes d'un caractère très individuel, par exemple, aux côtés du jeune homme vu de dos : à droite, celle d'un homme à l'air souffrant; à gauche, celle d'un homme vigoureux et fort beau, dont le profil fait songer aux meilleures médailles de Pisano. Sur le vêtement de ce dernier, on lit : « Ainse . va . le ♁ (monde) », devise qui indique un personnage de marque. Ce n'est pas la seule inscription que l'on rencontre dans le tableau. Sur le harnais d'un cheval blanc, le peintre a tracé ces mots :

1. Il a 0m,84 de diamètre.

2. Il en existe aussi une bonne photographie au charbon, faite par un photographe de Munich.

3. Nous ferons à cet article de nombreux emprunts sans en adopter formellement les conclusions.



ÉTUDES DE CIGOGNES ET DE HÉRONS, A LA PLUME ET A L'AQUARELLE SUR VÉLIN, POUR LE « SAINT EUSTACHE ».

(Recueil Vallardi, n° 373, folio 281.)

« *Honia . boā . in . tenpor* (*omnia bona in tempore*) ». Le mot « tenpo » apparait également sur le chapeau d'un page : c'est probablement, dit M. Bode, une abréviation de la devise précédente, désignant la même famille. Enfin, dans le bas du vêtement d'un personnage placé à la droite de celui qui a entre ses mains, auprès de saint Joseph, la couronne du vieux Mage, on aperçoit ces autres mots : « *Grace fait die*(*u*) (*grâce fait Dieu*). » Il n'y a pas que le costume du jeune homme vu de dos qui reporte la pensée vers Pisano; les chevaux sont dans le même cas. Le cheval blanc, vu par derrière en raccourci, rappelle ceux qui figurent au revers des médailles de Jean-François Gonzague et de Malatesta Novello ainsi que dans la fresque de l'église Sainte-Anastasie. Ne montrer d'un cheval que sa tête en laissant à l'imagination du spectateur le soin de se représenter le reste de son corps, c'est un procédé de composition familier à Pisano, qui l'a mis aussi en pratique dans l'*Apparition de la Vierge* de la National Gallery et dans le *Saint Georges* de l'église Sainte-Anastasie. Les animaux qui habitent la crèche et ceux qui abondent dans le paysage ne sont pas des indices moins caractéristiques. On trouverait dans le recueil Vallardi des études approximatives pour le bœuf (nº 245, fol. 199; nº 247, fol. 201; nº 250, fol. 203; nº 251, fol. 204), pour l'âne (nº 358, fol. 270), pour les chameaux (nº 235, fol. 195; nº 236, fol. 196), pour le paon perché au sommet de la crèche (nº 307, fol. 237). Ces deux faucons qui poursuivent dans les airs un héron, pendant qu'un corbeau effrayé se réfugie dans les branches épaisses d'un cyprès; ces deux lévriers couchés devant le cheval blanc; ces gazons du premier plan parsemés de fleurs et sillonnés par un ruisseau au bord duquel plusieurs hérons goûtent tranquillement le bonheur de vivre, à quelque distance d'un autre héron qui se débat sous les serres d'un faucon : tout cela ne trahit-il pas les habitudes d'esprit de l'artiste qui a exécuté le *Saint Eustache* de lady Ahsburnam? Enfin, il n'y avait guère que Pisano qui, vers le milieu du xvᵉ siècle, eût vécu assez familièrement avec la nature pour peindre avec tant d'amour le paysage dans lequel se meuvent les personnages. Ce paysage, ainsi que le fait remarquer M. Bode, n'est pas un simple fond; il a une importance à part et occupe un grand espace. A droite, se dressent des rochers presque à pic. A gauche s'élèvent des montagnes que couvrent des bois entremêlés de villages ou sur les pentes desquelles les vignes garnissent des terrasses superposées. Un lac, peut-être le lac de Garda, s'étend au pied des montagnes. A droite de ce lac, au bord même des eaux, se trouve une villa fortifiée. Sur un plan plus

rapproché du spectateur, un troupeau de moutons est éparpillé au milieu des prairies, et non loin du lac, près de la grande route, on aperçoit une potence, comme celle qui attire les regards dans la fresque de Pisano à Sainte-Anastasie, détail que les autres peintres ne songeaient pas à reproduire.

Les motifs pour attribuer à Pisano l'*Adoration des Mages* du Musée de Berlin sont donc en grand nombre et fort sérieux. Nous hésitons cependant à prononcer son nom sans réserves. Les têtes des personnages, sauf une ou deux, n'ont pas cette fermeté de lignes, cette netteté d'expression, cette accentuation si tranchée, qui caractérisent les œuvres authentiques de Pisanello. Ses qualités s'y montrent singulièrement amoindries. Sur la plupart des visages, il y a une nuance de banalité et de vulgarité. Or, avec Pisano, une figure peut quelquefois être laide, mais la laideur est rachetée par l'originalité du style, ce qui n'a pas lieu ici. Ne pourrait-on pas supposer que Pisano est l'auteur de la composition, ou du moins qu'il a fourni les dessins, qu'il a peut-être même exécuté ou retouché quelques parties du tableau, mais que l'ensemble est l'œuvre d'un autre peintre? M. Morelli a été plus loin. Selon lui, le *tondo* en question n'est qu'une production relativement faible d'un artiste de Vérone qui appartenait soit à l'école de Stefano da Stevio, soit à l'école de Pisano, et qui s'est efforcé d'imiter le plus illustre peintre de Vérone.

MÉDAILLES DIVERSES

On n'aurait pas une idée complète du talent que Pisano montra comme médailleur, si on laissait passer inaperçues les médailles dont nous n'avons pas eu l'occasion de parler jusqu'ici, car elles sont au nombre des plus belles. Nous allons donc les mentionner.

Les premières en date sont celles de *Sigismond Pandolfe I Malatesta*, né en 1417, seigneur de Rimini et de Fano à partir de 1432, mort à cinquante et un ans en 1468. Sur la plus grande (Dia. 105) comme sur la plus petite (Dia. 90), le personnage, cuirassé, a la tête nue, tournée vers la droite, et est remarquablement beau. A voir ce visage tranquille, aux traits nobles et purs, on a peine à se figurer qu'on a devant soi un des princes les plus haïssables du XV[e] siècle, et que ce « capitaine de l'Église » répudia sa première femme tout en gardant la dot, se débarrassa par le poison de sa seconde et de sa troisième femme, et n'épousa la quatrième, Isotte, qu'après l'avoir eue

longtemps pour maîtresse. On aime du moins à se rappeler que personne ne mit plus d'intelligence et de zèle à favoriser les arts et les lettres, et qu'il sut attirer et retenir auprès de lui des artistes tels que Léon-Baptiste Alberti et Matteo de' Pasti. — Au revers de la plus grande des deux médailles de Sigismond Malatesta, le prince en armure monte un cheval caparaçonné qui marche vers la gauche. Deux tours se dressent dans le fond. Sur l'une on lit la date de 1445, sur l'autre se trouve l'écusson des Malatesta. Au revers de la plus petite médaille, le souverain de Rimini, en armure complète et visière baissée, remet son épée dans le fourreau. Il est debout entre deux arbustes : celui de gauche porte son casque avec cimier à tête d'éléphant; à celui de droite est suspendu son bouclier, orné de ses armoiries et d'un monogramme formé d'un S et d'un I.

Il est probable que la médaille de *Domenico Malatesta*, dit *Malatesta Novello* (Dia. 85), fut exécutée à peu près en même temps que celle de Sigismond Pandolphe, son frère. Malatesta Novello, né en 1418, devint en 1429 seigneur de Cesena et mourut en 1465. Sur sa médaille, où il est qualifié de « *dux equitum præstans* », il est représenté tête nue, tourné à gauche. Son visage, qui a le charme de la jeunesse, est au moins aussi beau que le visage de Sigismond, mais il a moins d'énergie ; ses traits sont empreints de grâce et de bonté. Au revers, on le voit en armure, à genoux devant un crucifix, et il baise avec ferveur les pieds du Christ qui semble se pencher vers lui pour le récompenser de sa piété. A gauche, son cheval, vu par derrière en raccourci (un des plus admirables chevaux de bataille que Pisano ait modelés), est attaché à un arbre desséché. A droite, un second arbre mort s'élève du milieu des rochers. Le recueil Vallardi contient un très beau dessin à la plume pour le cheval (n° 295, fol. 231), dessin gravé ici même (mai 1894), ainsi que plusieurs croquis et études, également à la plume, sur papier légèrement teinté de rouge, pour le crucifix (n° 188 verso, fol. 163) ; les mains du Christ sont étudiées à part avec soin.

La médaille du Padouan *Belloto Cumano* (Dia. 59), citée par Basinio de Parme, est un peu postérieure. Elle porte la date de 1447, comme la médaille de Cécile Gonzague. A-t-elle été aussi exécutée à Mantoue? M. Umberto Rossi ne le croit pas, parce qu'il n'est pas question de Belloto dans les archives de cette ville. Sur sa médaille, Belloto, coiffé d'un bonnet à côtes, regarde vers la gauche. Il est encore dans l'adolescence. Au revers, on voit courir une hermine, symbole de pureté. Le personnage représenté sur la face de cette

médaille était poète et avait déjà en 1447 de la notoriété. Il appartenait (c'est M. Umberto Rossi qui nous l'apprend) à une famille fort ancienne de Padoue. Un membre de cette famille « nobilis et sapiens vir, juris utriusque peritus », enseveli dans l'église de Saint-Antoine, fut au service des Carrare et des Este. Il signa en 1369, comme mandataire de Nicolas III, seigneur de Ferrare, l'acte constitutif d'une ligue entre le pape, l'empereur, les Este, les Gonzague, Can Signorio della Scala, François Carrare et Barnabé Visconti.

Avec *Inigo d'Avalos*, c'est à Naples que nous nous transportons. Il avait quitté l'Espagne pour accompagner Alphonse V d'Aragon et il



MÉDAILLE DE MALATESTA NOVELLO, SEIGNEUR DE CESENA, PAR V. PISANO.

resta en Italie, où il devint, par son mariage, marquis de Pescaire. Sa faveur ne se démentit ni auprès d'Alphonse, ni auprès de Ferdinand, fils d'Alphonse. On ignore les dates de sa naissance et de sa mort. Pour nous, son principal mérite est de s'être adressé, afin d'avoir son portrait, à Vittore Pisano qui a fait, en cette occasion, une ravissante médaille. Sa tête, tournée à droite, est celle d'un homme très jeune, très élégant. Il a comme coiffure un bourrelet de fourrure qui se combine avec une draperie retombant sur l'épaule gauche. Au revers, on voit un globe dont la moitié inférieure forme une sorte de corbeille, tandis que la moitié supérieure représente un paysage montueux, surmonté d'un ciel rempli d'étoiles. Au-dessus du globe se trouve un écu entre deux tiges de rosier. Un dessin pour ce revers existe dans le recueil Vallardi (n° 41, fol. 37). La publication de M. Heiss sur Pisanello en contient une reproduction. On y remarque çà et là des groupes d'édifices, et, au fond, entre les mon-

tagnes, un lac et des bateaux à voiles. Une seule étoile brille dans le ciel.

Pisano est-il allé plusieurs fois à Naples? Cela est possible. Nous avons vu qu'en 1444, pendant qu'il séjournait à Ferrare, on l'avait vivement sollicité de s'y rendre, et qu'il était tout disposé à partir; mais nous avons constaté en 1445 sa présence et à Ferrare et à Rimini. Trouva-t-il le moyen de s'absenter quelque temps? On l'ignore. Ce qui est certain, c'est qu'en 1448 il travaillait pour Alphonse d'Aragon. Afin de rehausser l'éclat des naumachies dont le roi donnait le spectacle à son peuple, il composa des projets de vaisseaux et de galères fantastiques, portés par des dragons, projets exécutés à la plume, qui font partie du recueil Vallardi [1]. On rencontre aussi dans le même recueil des canons et des couleuvrines d'une très belle forme, également dessinés à la plume avec beaucoup de soin, et sur lesquels Pisano a reproduit les armes et les emblèmes du monarque (écusson tenu par deux griffons, livre entr'ouvert, aigle, écu surmonté d'une tête de séraphin). Au sommet d'une de ces pièces d'artillerie, il a écrit le mot « *Alfonsina* » [2].

En même temps furent exécutées trois médailles en l'honneur du roi [3]. Elles sont toutes de la même dimension (dia. 110), et sur chacune la tête nue est tournée à droite. Sur une de ces médailles, Alphonse porte une cotte de mailles et une écharpe, et sa couronne est posée au-dessous de son buste. Au revers, la Victoire, sous les dehors d'un génie ailé, est assise dans un char traîné par quatre chevaux qui marchent vers la droite et que guident deux pages. Cette belle inscription est tracée au-dessus du char : « *Fortitudo . mea . et . laus . mea . dominus . et . factus . est . mihi . in salutem.* » Ce revers fait allusion à l'entrée solennelle d'Alphonse dans la ville de Naples le 26 février 1443, et à l'imitation des triomphes romains qui signala cette entrée. — Sur une autre médaille, Alphonse est en costume civil, et l'on voit encore sa couronne au-dessous de son

1. N° 48, fol. 43, et n° 49, fol. 44 (modèles de vaisseaux); n° 50, fol. 45 (la tête du dragon, dont l'aile à pointes aiguës s'applique contre le flanc du navire, est tournée à droite ; le caractère en est très original) ; n° 52, fol. 47 (si la tête du dragon, tournée aussi à droite, est moins belle que celle du dragon précédent, l'aile déployée largement a plus de puissance encore) ; n° 53, fol. 48 (la tête du dragon est tournée à gauche; il y a aussi au verso une nouvelle étude de navire.

2. Recueil Vallardi, n° 54, fol. 49; n° 55, fol. 50, et n° 56, fol. 51.

3. Alphonse d'Aragon ou Alphonse Ier de Naples naquit en 1394. Il devint possesseur du royaume de Naples en 1442 et mourut en 1458.

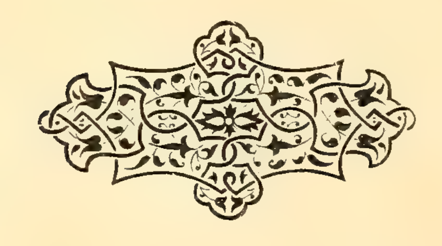
buste. Au revers, un jeune homme nu s'apprête à frapper d'une courte épée un sanglier arrêté dans sa course par deux chiens ; il y symbolise le courage du monarque. Si la figure du jeune homme laisse à désirer, on peut admirer sans réserve le sanglier, dont l'exaspération est au comble, et le chien du premier plan, qui tient entre ses crocs l'oreille de l'animal sauvage et s'arcboute sur ses pattes de derrière pour ralentir l'élan de son ennemi. On voit au Louvre dans la salle des boîtes une merveilleuse étude de sanglier, à la plume et à l'aquarelle (n° 2001 du catalogue) : la bête debout et tournée vers la droite est au repos. Remarquons aussi dans le haut de la médaille, au-dessus des mots « *venator intrepidus* », une raie en saillie qui va rejoindre les rochers du fond à droite et à gauche : elle donne de la profondeur à la composition et du relief aux figures. — La troisième médaille porte la date de 1449. Le « *divus Alphonsus*, *rex triumphator et pacificus* », est vêtu d'une cotte de mailles et d'une cuirasse. Pisano a représenté devant lui un casque sur lequel est figuré un livre entr'ouvert dont la couverture porte ces mots : « *Vir sapiens dominabitur astris.* » Ce livre est là pour rappeler qu'Alphonse, ardent protecteur des lettrés, des savants et des artistes, aimait avec passion la lecture et l'étude. A l'âge de cinquante ans, il se mit, sous la direction d'éminents professeurs, à cultiver la rhétorique, la poésie et la théologie. Le revers de sa médaille est des plus remarquables. Un aigle, à la fière allure, est perché sur un tronc d'arbre, ayant devant lui une biche morte, autour de laquelle sont rassemblés quatre autres oiseaux plus petits, guettant la proie qui va leur être abandonnée. Ces animaux sont rendus avec une énergie et une vérité qui témoignent des heureux efforts du maître pour reproduire exactement la nature. Les mots « *liberalitas augusta* » se trouvent aux côtés du plus grand des aigles.

Dans le recueil Vallardi, les études abondent pour les médailles d'Alphonse. Voici d'abord, sur une même feuille (n° 70, fol. 61), deux bustes du roi, tournés à droite, exécutés à la plume. L'un de ces portraits est entouré d'un cercle et accompagné des mots : « *Divus Alphonsus rex MCCCCXLVIIII.* » — Ailleurs (n° 71, fol. 61), le roi, tourné à gauche, porte une cotte de mailles, et sur son armure on voit la tête d'enfant à triple visage dont nous avons constaté la présence au revers d'une médaille de Lionel d'Este ; devant le buste se trouve une couronne royale au-dessous de laquelle Pisanello a écrit la date MCCCCXLVIII. Derrière le personnage, il y a un casque sur lequel est représenté un griffon et qui est surmonté d'une chauve-

souris. On lit au-dessus de la figure : « *Divus. Alphonsus. rex.* », et au-dessous : « *Triumphator et pacificus.* » Ce dessin est exécuté à la plume avec une grande finesse, et le visage a beaucoup de caractère. — Le n° 75 (fol. 63) nous montre un charmant petit portrait tourné à droite, vu presque de trois quarts. Il est exécuté à la pointe d'argent et à la sépia sur vélin. — Au folio 85 (n° 107), nous trouvons un portrait à la plume, de grandeur naturelle, tourné à droite, qui semble avoir servi pour la pièce au revers de laquelle nous avons admiré une chasse au sanglier. Au verso, trois têtes d'aigles et une queue d'aigle sont les études pour le revers de la médaille destinée à rappeler la libéralité du roi. — Un autre portrait de grandeur naturelle, à la pierre noire, n'est pas exempt de mollesse. — N'oublions pas non plus un dessin circulaire, à la plume (n° 1989 du catalogue), où l'on voit Alphonse en armure, coiffé d'un chapeau à larges bords, sur un cheval richement caparaçonné, se dirigeant vers la droite ; sur la tête du cheval est un oiseau fantastique ; sur sa croupe, un ange tient les armes d'Aragon. Dans le haut apparaît une couronne royale entre deux écussons. Le même cadre contient quatre petites médailles à l'effigie d'Alphonse, ayant toutes pour revers un char triomphal, et deux études pour une médaille et un médaillon en l'honneur du même prince.

GUSTAVE GRUYER.

(*La fin prochainement.*)





J M Nattier pinx — J Payrau sc

Mme ADÉLAIDE "FAISANT DE LA FRIVOLITÉ"
(Musée de Versailles)

Gazette des Beaux Arts — Imp A Salmon & Ardail Paris

LES COLLECTIONS D'ARMES

DU

MUSÉE D'ARTILLERIE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

IV

Nous ne pouvons rester sans dire quelques mots des boucliers ronds ou rondaches de parement dont le Musée d'artillerie possède une très belle suite, suffisante pour qu'on y puisse étudier et saisir les caractères des diverses écoles qui les ont produits.

Entre tous, les boucliers des Negroli se signalent par leur extraordinaire puissance de facture, la vigueur de leurs reliefs, qui font de certaines de ces armes des objets d'art aussi remarquables que bien des bas-reliefs de bronze. Dans les boucliers de ces illustres Milanais, l'umbo est ordinairement formé par un mascaron, un masque grimaçant, un mufle de bête. Voici une de ces rondaches où un monstre à cornes de bélier ouvre sa bouche en un rictus sardonique. Tout autour quatre cadres ovales enserrent des compositions à personnages. Le bord porte des emblèmes de guerre séparés par quatre médaillons. Tous ces sujets sont

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. X, p. 26[illegible], et t. XI, p. 253 et 397.

traités en un relief assez bas, tandis qu'au milieu le mascaron grimace en une puissante saillie.

Dans cet autre, les saillies sont moins fortes encore. L'umbo est un mascaron dont la barbe se divise en ornements feuillus, les cornes du front s'enroulent en volutes, les sourcils s'arquent pour s'unir en une palmette au droit du front, tous les traits du visage tendent à devenir des éléments ornementaux. Six termes repoussés, dans la manière de Serlio, divisent le champ uniformément bombé du bouclier en six compartiments, au milieu de chacun d'eux un médaillon d'homme ou de femme, dans le genre héroïque. Des ornements très fins damassent la surface. Telle est, sommairement décrite, cette jolie rondache bronzée dans laquelle la tradition italienne essentielle se fait sentir, mais qui laisse deviner, à notre avis, un travail français.

Franchement française est cette rondache d'acier au clair à umbo en pointe aiguë, cataloguée I.60. Les monstres à tête humaine, à long col, chimères, griffons, se mêlent à des feuillages, à des rinceaux, à des enfants, à des têtes de bête dans le goût de l'art lyonnais. Nous ne serions pas surpris que ce bouclier allât avec ce bel armet catalogué H. 259, certainement aussi d'un travail français et présentant les plus grands rapports de technique avec l'armure de Henri II du Louvre. L'influence des poncifs allemands ne se retrouve pas là, à peine dans les rangs d'oves encadrant le bouclier, garnissant le pied de la crête de l'armet, oves surmontées de délicieuses et délicates fleurettes montant droites et légères, décomposées comme des plumes d'oiseaux, ainsi que dans quelque beau manuscrit du XVe siècle. Les figures allégoriques n'ont sans doute pas très grand caractère, mais elles sont très élégantes de formes comme ces chimères et ces monstres courant dans nos jolis travaux d'ébénisterie, dans nos ornements typographiques du milieu du XVIe siècle [1].

Si nous voulions prendre un modèle de bouclier allemand très orné, nous n'hésiterions pas à désigner la boce ou targe de poing I, 71. Elle présente les plus grands rapports avec le broquel du Louvre que nous avons décrit et figuré ici dans une précédente

1. Un type, à notre avis, de ces jolis ornements français se retrouve en une demi-armure d'homme de pied couverte de bandes très nettement et finement gravées où se déroulent des ornements, courent des monstres, des satyres dans d'élégants feuillages, sur un fond à grainetis. Des chimères à long col et des griffons sont mêlés à de petits trophées d'armes et d'instruments de musique.

étude. Sur tout le disque se développe une mêlée de cavaliers accoutrés à l'antique; c'est la guerre de Troie, car sur l'umbo en demi-cylindre rapporté et rivé, on voit Enée emportant son père Anchise. Que l'on compare ce bouclier à celui du Louvre, même dessin, même exécution d'après d'identiques poncifs, même méthode



RONDACHE DE PAREMENT.

Exécutée par Negroli de Milan. XVIe siècle.

(Musée d'artillerie.)

de repoussé; comme l'un, l'autre fut doré en plein et tous deux durent être fabriqués vers 1560 [1].

Plus difficiles à différencier nettement comme origine certaine sont ces boucliers repoussés qui, par la grandeur et l'importance des figures dont ils se couvrent, ressemblent à de vrais bas-reliefs. Le dessin apparait rarement assez précis pour qu'on puisse nettement

1. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1892.

déterminer les écoles, et comme beaucoup sont d'une époque assez basse, notamment les œuvres espagnoles [1], on est nécessairement entraîné à des confusions.

Voici une rondache du milieu du XVI[e] siècle (I, 63) dont nous



RONDACHE, TRAVAIL SANS DOUTE FRANÇAIS, VERS 1540.

(Musée d'artillerie.)

donnons la figure. Merveilleusement repoussée, ciselée, bronzée, damasquinée, elle compte parmi les pièces capitales du Musée, et à juste titre. Et, comme toutes les œuvres d'une parfaite exécution,

1. Il est très difficile de juger sainement ces boucliers de parement, car en dehors des œuvres transcendantes, comme celle des Negroli, il en est tant de médiocres, sans compter les imitations modernes, qu'on ne peut avec certitude se prononcer.

elle est considérée comme italienne. Le sujet est, ce nous semble, la Sibylle de Tibur, sujet à la mode en ces époques de retour à l'antiquité, et délicieusement traité au Musée de Vienne par Lucas de Leyde. L'allure générale des figures est certainement bonne, mais n'en trouve-t-on pas d'à peu près semblables dans les



RONDACHE DE PAREMENT.

Travail italien ou peut-être français, XVIe siècle.

(Musée d'artillerie.)

bois sculptés de nos XVIe et XVIIIe siècles, notamment dans ces meubles en bois noir produits par l'école d'Auvergne et qui ont passé si longtemps pour italiens? De même dans cette autre où une bataille entre guerriers accoutrés à l'antique forme le sujet central avec une large bordure de trophées guerriers, pourrait-on saisir nettement des différences ou des caractères d'école, surtout dans une œuvre aussi médiocre? Nous livrons le sujet aux réflexions des chercheurs sans oser autrement prendre parti.

Nous pouvons cependant nous arrêter à cette vérité facile. Les œuvres puissantes ne s'imitent point et c'est à peine si leur tradition se continue, affaiblie, après la mort de leurs auteurs. Lorsque le grand Philippe Negroli eut repoussé cette admirable tête de Méduse qu'on voit sur le bouclier de l'Armeria de Madrid, il aurait pu se croiser les bras et dire que l'on n'irait pas plus loin. Car, certes, on n'a jamais atteint comme facture à une pareille puissance, non plus que dans ses casques [1]. Mais toutes ces rondaches à sujets, même les plus parfaites, n'ont pas un caractère suffisant pour crier à l'univers le nom de leurs auteurs, même s'ils les avaient signées.

V

La série d'épées que présente le Musée d'artillerie est certainement plus nombreuse et plus complète que celle signalée par R. de Dezest dans l'inventaire du château d'Amboise en 1502; mais il nous est permis de regretter qu'aucune des épées de cet inventaire ne se retrouve dans notre collection publique. Il eût été intéressant de voir quelques-unes de ces fameuses épées d'armes à prise habillée de fouet blanc, avec une Nostre-Dame sur une des faces du pommeau, un soleil ou un Saint Michel de l'autre; telle fut l'épée de Jehan de Brézé dont nous avons signalé les prouesses, ou cette autre : « une espée, la poignée de fouet blanc, un pommeau long en façon de cœur esmaillé blanc et rouge, nommée l'espée du roy Charles Septième, qu'il portait sur son courset. »

Les épées de souverains du Musée ne remontent pas au delà de François Ier, mais il existe un certain nombre d'épées d'archaïques, de ces brancs du moyen âge, d'allure si mâle avec leurs larges lames, leurs quillons en croix, leur fusée courte, leur pommeau lenticulaire.

1. Nous en figurons ici un, du Musée, qui a la forme d'une tête de monstre marin. C'est une sorte de bourguignote dont l'avance représente la mâchoire armée de dents; le masque mobile a été perdu, et celui qui s'y trouve ici fixé fait partie d'un autre casque, mais il est d'un très beau travail et sort sans doute aussi de l'atelier des Negroli. Tout le casque était jadis doré, il a pris aujourd'hui une belle teinte bronzée. Le Musée d'artillerie possède une grande collection de ces casques de parement qui mériteraient une étude sérieuse, mais il serait nécessaire qu'ils fussent réunis à côté les uns des autres, comme les autres armes d'ailleurs, et non dispersés en diverses vitrines dans un but de décoration incertain.

Mais, pour venir aux glaives et aux épées ornés, il faut arriver d'une étape à la fin du xve siècle; apparaissent alors ces larges épées de gala, les *sandedei* vicieusement nommées langues de bœuf.

Le Musée en possède une très belle série, et l'une d'entre elles se fait remarquer, malgré son extrême simplicité, par la longueur



RONDACHE DE PAREMENT. TRAVAIL ITALIEN VERS 1560.

(Musée d'artillerie.)

inusitée de sa lame, plus longue encore que celle de l'épée du marquis de Mantoue, au Musée du Louvre. Mais nous devons passer sur les *sandedei*, M. Charles Yriarte a d'ailleurs, ici même, étudié ces armes dans un article des plus documentés [1]. Nous appellerons seulement

1. La *sandedei* du Louvre a été figurée et décrite ici en janvier 1892. — Cf. Charles Yriarte, *Le graveur d'épées de César Borgia* dans *Les lettres et Les Arts*, 1886, et *Maître Hercule de Pesaro, orfèvre et graveur d'épées* dans *Gazette archéolo-*

l'attention sur deux belles épées d'autant plus intéressantes qu'elles sont plus complètes, avec leurs dagues, leurs fourreaux, leurs ceintures, ce qui en fait de véritables raretés.

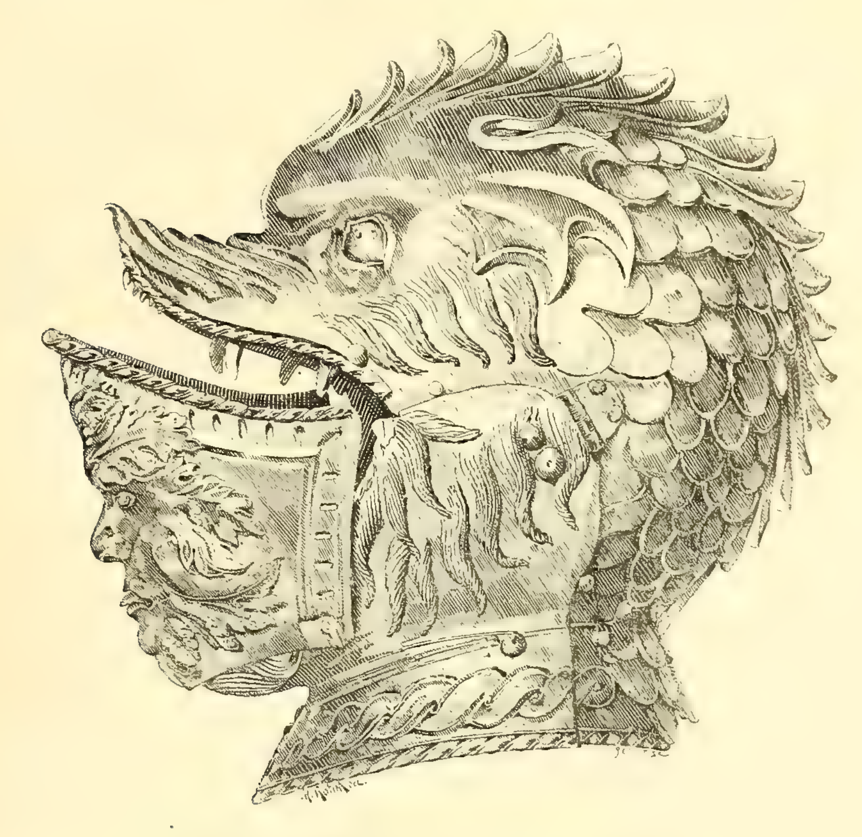
Celle-ci (G. 189) est une épée saxonne de la fin du XVIe siècle, assez forte pour être une arme de guerre, assez belle pour être une épée de ville. La forme très simple de sa garde sans arc de jointure et composée seulement de deux anneaux de côté, l'inférieur obturé par un diaphragme, d'un pas d'âne, des deux quillons droits et d'une contre-garde avec anneau de côté, peut faire penser que c'était une épée d'armes facile à empoigner malgré l'allure rapide du cheval. Le pommeau en olive, retaillée à huit pans, est massif, pour faire équilibre à la lame; et la fusée, très courte, de galuchat noir, est contenue par deux viroles denticulées réunies par huit tigelles d'acier. Tout l'acier de la garde, de la fusée, du pommeau, est chargé d'une fine gravure ressortant sur les fonds noircis. Il en est de même du talon de la lame où les ornements les plus fins s'enroulent et se mêlent à des oiseaux, à des instruments de musique, à des fleurons.

Le fourreau, encore revêtu de son maroquin noir, a sa chape d'entrée et sa bouterolle également gravées à la damasquine. Sur la chape on remarque le pélican, symbole de la patrie allemande ou signe maçonnique, nourrissant ses petits avec son sang [1]. Le fourreau de la dague porte sur sa chape l'aigle éployée de l'empire, et sa bouterolle des oiseaux fantastiques, d'un riche dessin, se jouant dans des rinceaux. Les intervalles que laissent entre elles ces riches garnitures d'acier gravé laissent voir le corps du fourreau lui-même habillé d'une torsade de filigrane de fer, réparation peut-être récente comme dans la fusée de la dague où le galuchat a été remplacé également par du filigrane. Cette dague très forte, assez courte, a sa petite garde précieusement gravée dans le caractère de l'épée. Son fourreau, construit sur le type des trousses de lansquenets, renferme un petit couteau et un poinçon dont les manches sont élégamment décorés.

gique. 1888, et ici même, 1886. — Léon Palustre, *Deux objets d'art italiens*. Tours, 1891. — E. Molinier, *Bulletin des Musées*, 1891. — A. Angelucci, *Catalogo della Armeria Reale de Torino*. Turin, 1890. — Giraud, *Catalogue de la collection Spitzer. Notice sur les armes*. Paris, 1892. Nous avons donné quelques renseignements dans : *Revue des Arts décoratifs*, nov. 1890, et *Grande Encyclopédie*, article Fideli, et ici même, décembre et janvier 1892.

1. Cf. Wendelin Bœheim, *Führer durch die Waffen-Sammlung*. Vienne, 1889, in-18, p. 91.

Le ceinturon est une de ces ceintures saxonnes étroites et fines, d'un excellent cuir noir sans revêtement de velours, avec toutes ses garnitures d'acier gravées dans le style des armes qu'il est appelé à soutenir. Des anneaux de suspension, fixés chacun à deux coulants globuleux, courent le long du cuir et serviront à accrocher l'épée



CASQUE DE PAREMENT, TRAVAIL ITALIEN, VERS 1540.

Le masque appartient à une autre bourguignote.

(Musée d'artillerie.

dont la chape porte trois courtes bélières. La dague est passée par une bielle située à la face aplatie du fourreau ; elle se portait horizontale, fixée aux reins, la poignée ordinairement à gauche, mais souvent aussi regardant la hanche droite.

Tel fut le type le plus ordinaire des épées allemandes au XVIe siècle, jusqu'à ce que l'introduction de la rapière vînt pousser à la complication extraordinaire des gardes, à l'adjonction de coquilles pour la défense de la main, à la multiplication des branches et des anneaux

de côté [1]. Un conseiller du duc de Munstelberg-Œls, Paulus Hentzner, qui voyageait en France à la fin du XVIe siècle, s'étonnait des dimensions des rapières des étudiants de Toulouse « si longues qu'elles dépassent la hauteur d'un homme ». Il y a sans doute exagération, car les rapières ont ordinairement une longueur maximum atteignant bien rarement cinq pieds. Et d'ailleurs, il est à croire qu'en Allemagne on ne devait pas porter l'épée plus courte qu'en France, et l'on y cultivait la même escrime où les coups de pointe tendaient de plus en plus à prévaloir contre les coups de taille.

Il ne faudrait pas croire que la rapière, arme de duel par excellence, ait apparu en même temps en tout pays. Son origine est espagnole sans doute, italienne peut-être. En tout cas c'est par l'Italie qu'elle pénétra en France, sous le règne de Charles IX, et elle ne tarda pas à remplacer notre épée de longueur moyenne, notre estocade, comme on disait alors [2].

1. C'est une grave erreur, et qui se trouve répétée en maint ouvrage, notamment dans le catalogue du Musée d'artillerie (tome III, p. 12), que de caractériser la rapière par sa garde comportant une coquille plus ou moins ajourée. La rapière se caractérise avant tout par la longueur et la finesse de sa lame, comme l'a justement dit le colonel Robert; mais la forme de sa poignée a toujours varié suivant les modes et les pays. Les rapières à coquille sont d'une époque basse; aucune ne paraît antérieure à 1610 ou 1620, c'est alors seulement que cette forme d'épée espagnole et italienne se répandit; elle dura du reste jusqu'au XVIIIe siècle, notamment en Espagne, comme le prouve le portrait de Philippe V, par Rigaud, qu'on peut voir au Louvre. Jamais en France on ne porta cette sorte d'épée, on adopta plutôt le type à coquille aplatie, venu d'Allemagne, et connu dans le langage des amateurs sous le nom de flamberge.

2. La rapière fit son apparition en Angleterre de 1570 à 1580, mais non sans rencontrer de la résistance de la part des vieux Anglais qui prétendaient rester fidèles au jeu de l'épée et du bouclier. Ils usaient alors d'épées plus fortes et aussi courtes que les nôtres, montées avec des gardes assez simples et massives dont les plus ornées sont chargées de lourdes incrustations d'argent vivement reciselées; les pommeaux très gros sont sphéroïdes, ou pour mieux dire en forme de citron, avec de pareilles incrustations. Le Musée d'artillerie présente un certain nombre de ces épées anglaises du XVIe siècle. Mais en Angleterre comme en France, la jeune noblesse tint à honneur de porter la longue rapière et de prendre les leçons des Italiens installés à Londres et qui tiraient gloire et profit de cet enseignement. Un maître d'armes anglais, Silver, a, dans un ouvrage singulier intitulé : *Paradoxes*, amèrement attaqué ces nouveaux venus dont les longues rapières n'étaient bonnes qu'à embrocher des grenouilles. La mode n'en prévalut pas moins et le degré d'élégance fut proportionné à la longueur de l'épée, et on en porta de si longues que la reine Élisabeth « signa une proclamation contre... et fit placer des citoyens graves et choisis à chaque porte de la ville, avec mission

Ces estocades, dont le Musée d'artillerie possède quelques intéressants spécimens, étaient des épées de longueur moyenne, à garde peu compliquée, bonnes à frapper de pointe comme de taille. L'ouvrage classique de Saint-Didier en a réglementé l'emploi. Pour faire des concessions aux modes nouvelles, on monta des lames fines sur



MORION ITALIEN, VERS 1570.

(Musée d'artillerie.)

ces poignées d'estocades, et certaines de ces montures sont à l'éloge des armuriers français qui les ont exécutées. Nous en figurons ici deux du plus charmant modèle (J. 80 et J. 98); on ne saurait trop louer l'élégance et la légèreté de ces montures, vivement ciselées et d'une architecture pleine de fermeté.

d'observer les passants... de briser la pointe des rapières qui dépassaient une aune en longueur. » Cette prohibition semblait tendre surtout à combattre la rapière, dont les effets devenaient de plus en plus meurtriers. Darcie et Camden

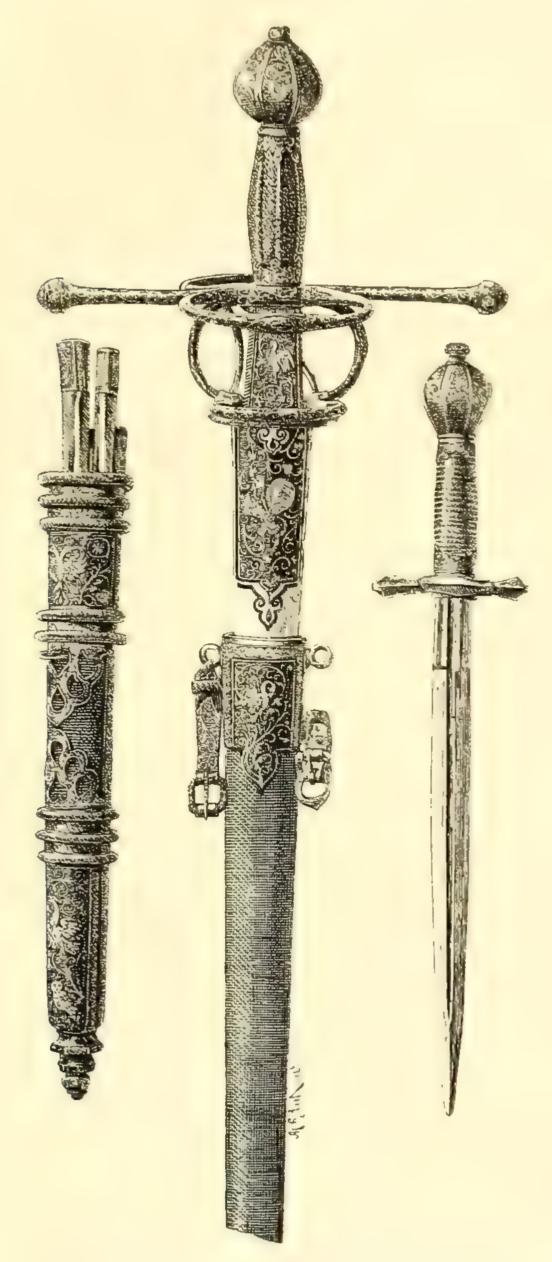
Mais la plus belle rapière du Musée d'artillerie est assurément celle qui lui est venue de la collection de Pierrefonds; elle est complète avec sa dague, sa ceinture, ses pendants d'épée. En 1840 elle faisait partie de la collection Debruge Dumesnil[1], puis elle fut acquise par le prince Soltykoff dans la galerie duquel elle passait pour avoir appartenu à notre roi Henri III. Acquise par l'empereur Napoléon III, elle est venue à Paris avec les autres armes de la collection de Pierrefonds. C'est une œuvre éblouissante de la plus belle et fine émaillerie du XVIe siècle; les émaux sont montés sur des incrustations d'or, car toutes les gardes, les montures, les garnitures sont d'acier forgé. L'artiste inconnu, italien ou allemand, espagnol peut-être[2], qui a construit cette arme royale, a épuisé dessus toute la technique de l'armurier, de l'émailleur, de l'orfèvre. Les émaux cloisonnés et à fond d'or mêlent les ornements polychromes les plus déliés à des figurines sur un élégant pommeau, assez lourd cependant pour équilibrer l'arme et la mettre bien en main. Sur la fusée c'est un autre travail; les ornements émaillés se détachent en relief,

disent que ce serait à un colonel anglais, Rowland York, « dangereux scélérat », qui livra Devanter aux Espagnols en 1587, qu'il faudrait attribuer l'introduction de ces épées « et la mode pernicieuse et méchante du combat à la rapière, nommée estoc, et seulement propre au jeu de pointe ». Cfr. Egerton Castle, *L'escrime et les Escrimeurs*. Paris, 1888, in-4°, p. 24, et nos articles *Épée* et *Escrime* dans la *Grande Encyclopédie*, où nous avons donné la bibliographie aussi complète que possible de la question. Le port et l'usage de la rapière subsistèrent en Italie et surtout en Espagne jusqu'au XVIIIe siècle, bien qu'en 1761 Figueroa se plaignît de cette mode ridicule de porter des cure-dents au lieu de rapières, faisant allusion à la courte épée usitée en France dès le règne de Louis XIV.

1. Jules Labarte, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil*. Paris, 1847. L'auteur décrivant la dague de cette épée dit que sa fusée était en agate; il est probable qu'elle aura été réparée par les soins du conservateur de Pierrefonds; la réparation n'est du reste pas mal faite; tout en manquant un peu de finesse, les émaux sont bien dans le caractère général du reste de l'œuvre.

2. Il est absolument impossible de déterminer la nationalité des artistes qui ont exécuté cette merveilleuse épée, car, à la fin du XVIe siècle, il y avait des émailleurs et orfèvres fameux qui, en Italie, en Espagne et en Allemagne, appliquaient leur art à la décoration des épées. Hans Mielich, de Munich, comptait parmi les plus fameux, et il a laissé des peintures pour épées et dagues émaillées conservées par de Hefner Alteneck et reproduites par Séré et Lacroix. On conserve au Musée de Vienne une épée d'or émaillée, comme notre épée Lavalette du Cabinet des Médailles, et attribuée par M. von Arneth à un des Piccinino de Milan. Nous avons déjà cité des épées émaillées dans l'inventaire de Fontainebleau et les archives de Simancas.

sans doute pour donner meilleure prise à la main. La poignée de la

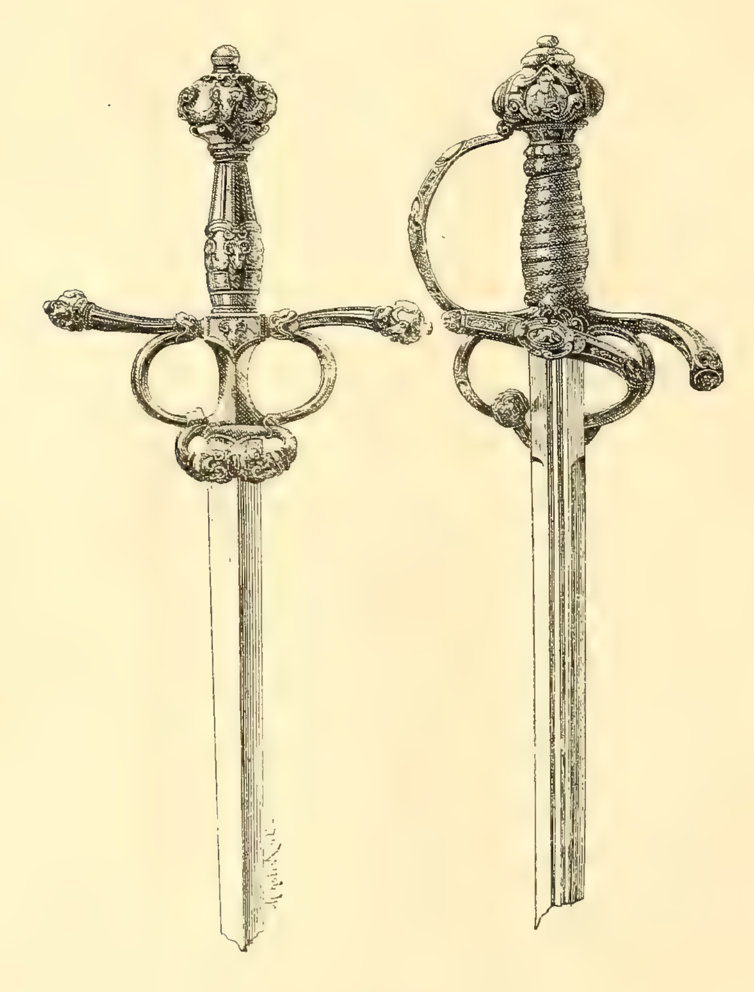


ÉPÉE SAXONNE AVEC SA DAGUE, FIN DU XVI[e] SIÈCLE.

(Musée d'artillerie.)

dague, de même travail, est en partie refaite, mais toutes les agrafes, boucles, tous les passants et coulants de la ceinture sont anciens et

du plus superbe travail. Le fourreau de l'épée n'a point de chape, deux pinces détachées à son entrée viennent habiller le ricasso de la lame jusqu'à l'écusson de la garde. Les Comptes de l'Argenterie du Roy Charles IX nous donnent le prix des fourreaux d'épée au

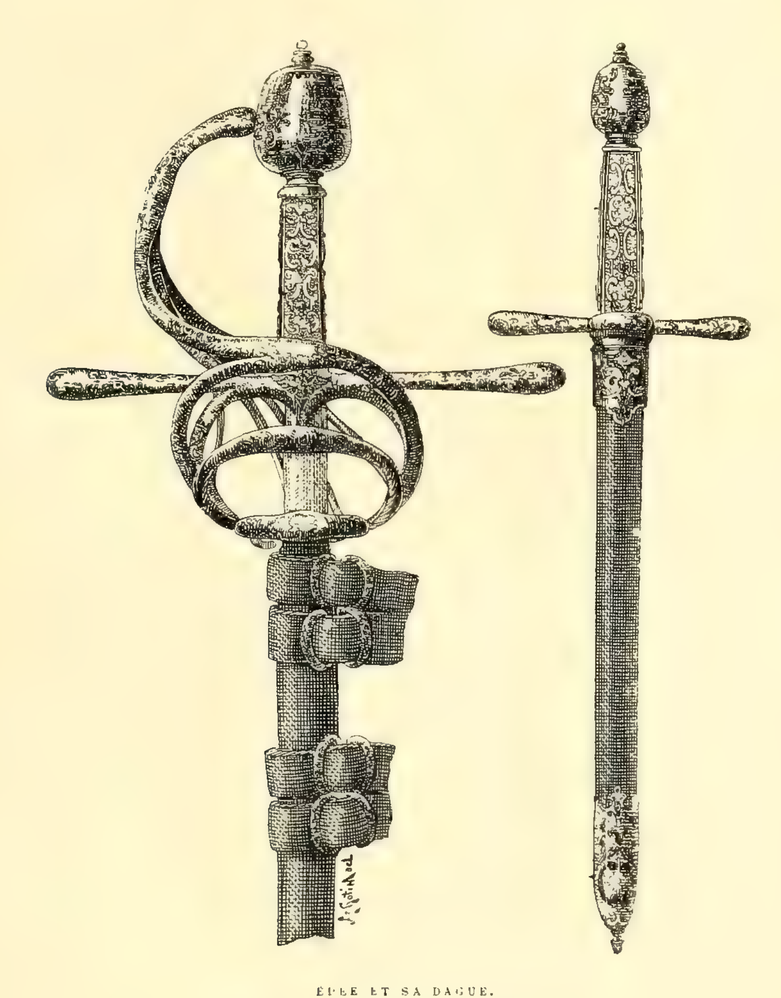


ÉPÉES FRANÇAISES, VERS 1560.

(Musée d'artillerie.)

xvie siècle. Ainsi : un fourreau de velours noir, enrichi d'or et d'argent, est porté pour 55 sols; un autre, de cuir jaune lissé, pour une épée à porter à cheval, est marqué 25 sols. La différence de prix est intéressante et tendrait à prouver que les épées de guerre, comme les épées de chasse, avaient leurs fourreaux de cuir, tandis que ceux des

épées de ville — c'est le cas de celle qui nous intéresse — étaient de bois revêtu de velours. Les mêmes comptes signalent deux fourreaux de cuir, la chair dehors, pour une épée de chasse. Cette condition du cuir retourné montre l'importance qu'on attachait à la solidité de



ÉPÉE ET SA DAGUE.

Poignées et gardes émaillées. Fin du XVIe siècle.

(Musée d'artillerie.)

fourreaux qui devaient subir une fatigue excessive par les frottements contre le cheval et les branchages.

Le bois employé pour les fourreaux était le hêtre, et les ordonnances royales d'Espagne avaient dégrevé les fabricants d'épées de Tolède des droits qu'on payait sur ces bois. Dès 1566, les fourbis-

seurs de Paris s'étaient astreints à faire leurs fourreaux d'épées et de dagues de bois de hêtre travaillé à la plane, recouvert de veau ou de maroquin. Par-dessus ce veau les Allemands le remplaçaient parfois par du papier (on mettait, pour les épées de ville, du velours ou du drap) « et seront tous lesdits fourreaux sans colle, quant à ceulx où n'y aura cousteau et poinçon et sinon à asseoir l'arrest. Et au fourreau où y aura couteau et poinçon qu'ils pourront coller sur lesdits fourreaux, lesdits couteau et poinçon. » Le bois du fourreau est dit « bois d'attelle »; en 1578, dans les statuts des fourbisseurs de Limoges, ce bois « doit être habillé de cuir de veau et jamais de mouton [1] ».

VI

Tels sont les quelques renseignements bien sommaires que nous apportons aujourd'hui sur les armes les plus artistiques de notre Musée d'artillerie, sans autrement prétendre à avoir fourni des notions bien nouvelles sur la science si difficile de la connaissance des armes anciennes. La place nous manque pour parler de bien d'autres merveilles, des armes d'hast, des armures de joute et de tournoi, de l'arquebuserie, de ces belles pièces d'artillerie du XVIe siècle, de bien d'autres choses encore, sans compter cette magnifique série d'armes orientales si intéressante à tous égards. Nous arrêtons ici cette modeste étude, heureux si nous avons pu attirer l'attention, exciter l'intérêt de ceux qui aiment les belles choses et qui considèrent l'archéologie comme la sœur de l'histoire de l'art. Peu de branches de l'industrie apporteront autant de documents

1. Les fourbisseurs français s'étaient astreints à des travaux autrement difficiles et compliqués; pour être reçu maître il fallait faire un chef-d'œuvre, c'est-à-dire forger toute la garniture d'une épée et la présenter, avant la lime, aux maîtres de la corporation; il fallait ensuite la limer. Alors le récipiendaire voyait casser devant lui le bout de sa lame et il devait la « ressouder à chaude portée sans trace de reprise et sans diminution de longueur ». Et le même homme qui avait fait tout ce travail devait également fabriquer un fourreau. Il était alors défendu à aucun maître de vendre des lames cassées ou rompues, des gardes brasées, et même les statuts allaient jusqu'à leur interdire de faire la place. S'ils allaient chercher les chalands, dans les hôtelleries, sans y être appelés, la corporation leur infligeait une amende d'un écu. Cfr. Gay. *Glossaire archéologique*, passim. *Art pour tous*, 1892. *Campuzanos y Herrera. Catalogo della Armeria Reale.* Madrid, 1855.

suggestifs à l'art décoratif que celle de l'armurerie. Reconnaissons en toute indépendance d'esprit que si notre pays n'y a pas toujours tenu la première place, il a tenu toujours à encourager les maîtres étrangers qui, à la belle époque, ont le plus honoré l'art du batteur de plates, du repousseur d'armures, du forgeur et du monteur d'épées.

MAURICE MAINDRON.



NOTES

SUR

LES DESSINS DE GIORGIONE

ET DES CAMPAGNOLA



N a exprimé, sur les dessins italiens du XVe siècle et du commencement du XVIe, les opinions les plus diverses. Dans chaque collection, on trouvera une quantité de croquis exposés sous les noms des grands chefs d'école, tandis qu'ils sont, en réalité, l'œuvre de différents élèves qui s'empressaient de suivre avec zèle les traces de leurs maîtres. Aussi est-il très important de publier ces dessins que leur authenticité rend propres à servir de point de départ à une étude critique : soit pour confirmer les attributions qui ont été faites, soit pour prouver qu'elles sont fausses. Et c'est dans ce but que je signale quelques dessins du Louvre, connus depuis longtemps, mais uniquement, des hommes spéciaux.

Les tableaux authentiques de Giorgione sont, on le sait, des plus rares, et il n'est pas facile d'en trouver même dans les galeries les plus connues de l'Europe. Mais si l'amateur qui essaie d'en faire le catalogue, peut à peine en réunir une vingtaine [1], le nombre des dessins incontestables du grand peintre de Castelfranco est encore

1. M. Berenson, auteur d'un petit volume, récemment publié, sur les Vénitiens, ne donne dans son catalogue que dix-sept tableaux de Giorgione. (*Venitian painters of the Renaissance.* (London, 1894, p. 100.)

beaucoup plus restreint. Morelli, qui nous a fait le mieux connaître ce maître, auquel on attribuait depuis plusieurs siècles toutes les œuvres un peu fantastiques de l'école vénitienne, Morelli avoue ne pas avoir rencontré plus de trois ou quatre dessins incontestables de Giorgione. Et même ce chiffre est, comme nous le verrons, trop élevé; il n'y a que deux dessins qu'une critique rigoureuse puisse sûrement attribuer au maître du Titien.

Morelli indique, parmi les dessins dignes de porter le nom de Giorgione, un paysage provenant de la collection His de la Salle [1]. La reproduction que nous en donnons rend toute description superflue. C'est un beau dessin à la plume et de conservation irréprochable. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'en démontrer longuement l'authenticité : ces lignes, ces traits parlent d'eux-mêmes [2]. En regardant bien le dessin et en le comparant avec les tableaux de Giorgione on reconnaîtra qu'il appartient à la jeunesse du maître. Il convient de placer ce dessin entre les deux petits tableaux de Florence qui, provenant du château des Médicis, Poggio Imperiale, se trouvent actuellement au Musée des Offices, et la « Palla » de Castelfranco. Que l'on compare la manière dont le feuillage des arbres y est traité, — gracieusement, d'une plume légère, la main jouant sur le papier et indiquant les ombres par des traits sûrs et fermes, — avec la facture du groupe d'arbres dans la partie gauche du tableau, représentant l'Épreuve du petit Moïse, où l'artiste, après avoir indiqué à larges coups de brosse les tons principaux du fond, a modelé avec la pointe du pinceau les feuilles des broussailles. Et, de l'autre côté, ces bâtiments, dominés par une grosse tour, et situés sur un rocher dont le pied est baigné par la mer, ne nous rappellent-ils pas le magnifique paysage, rayonnant sous le beau soleil d'un matin d'été, qui nous enchante dans le tableau d'autel de Castelfranco ? Ce rocher sur le bord duquel est un petit buisson qui se détache, clair et net, sur le ciel, on le retrouvera dans plusieurs ouvrages de Giorgione, depuis les tableaux de Florence jusqu'à cette merveilleuse « Vénus » de Dresde. Enfin : ces figures du premier plan — des guerriers qui conduisent un homme montant un âne — avec leur haute taille, et les jambes grêles, rappellent ces figures bien connues, guerriers ou bergers, qui, sans prendre part à l'action, se promènent ou se reposent, dans

1. Lermolieff, *Les Galeries de Munich et de Dresde*, p. 292.

2. N° 2193. Le dessin porte la marque de Richardson, 23 centimètres de largeur sur 17 1/2 de hauteur. Un petit morceau du coin gauche y manque.

les fonds, personnages imités par tous les élèves de notre peintre.

Si ce dessin du Louvre nous fait connaître la première manière de Giorgione, l'autre croquis authentique que nous possédons de sa main et qui se trouve dans la collection de Chatsworth[1] est de ses dernières années. Au lieu de la facture nette, un peu sèche encore, qu'on observe dans le premier, nous trouvons ici une facture large, rapide, une vraie « première pensée » de tableau, faite pour indiquer les figures principales et donner aussi une idée des lumières et des ombres. Ce dessin ressemble déjà à ceux de l'art vénitien le plus développé. Cependant en regardant les figures de ce *Martyre de deux Saints*, on ne peut douter un seul instant qu'il ne soit de Giorgione. Voilà les figures de soldats du XVIe siècle, vus d'une façon romantique comme dans les tableaux du maître, voilà le geste de l'empereur oriental qui prononce la peine de mort, aussitôt exécutée par le bourreau — geste que l'on retrouvera à peu près dans chacune des œuvres de Giorgione. Et ce qui frappe le plus, c'est d'y trouver une des particularités les plus caractéristiques du peintre de Castelfranco : les personnages qui sont mêlés à l'action n'ont pas l'air d'y prendre part, mais se laissent aller à une rêverie profonde. On pourrait même reprocher à Giorgione la tendance qu'il a d'accorder aux sentiments plus d'importance qu'aux actes. C'était, en effet, un esprit essentiellement contemplatif et qui à ce point de vue ne fut jamais surpassé ni égalé, même par le Titien. Mais il n'avait pas un tempérament dramatique et c'est par là qu'il diffère surtout du grand maître de Cadore.

Sans doute, si on pouvait se fier aux indications données par les catalogues des grandes collections, nous serions beaucoup plus riches en dessins de Giorgione. Par malheur, tous ces dessins que l'on rencontre un peu partout ne sont que des œuvres de ses imitateurs. De toutes ces esquisses qui sont exposées au Musée des Offices, par exemple (et il y en a de tout genre : études d'hommes, paysages, Concerts en demi-figures, etc.), aucune ne peut lui être certainement attribuée. Il faut en dire autant des dessins de Berlin, de Vienne[2] et d'ailleurs. Celui de l'École des Beaux-Arts de Paris qui représente

1. Dessin à la plume, en partie lavé. 17 centimètres 1/2 de largeur sur 15 1/2 de hauteur. On en trouve la reproduction, d'après la photographie de Braun, dans Morelli, p. 292.

2. Cela d'ailleurs a été avoué très franchement par M. Wickhoff, dans son excellent catalogue des dessins italiens de l'Albertine. Voir : *Iahrbuch der Sammlungen des Kaiserhauses,* t. XII (1891), p. CCXX.



DESSIN A LA PLUME, PAR GIORGIONE.

(Collection His de la Salle, au Musée du Louvre.)

une scène du *Roland furieux* (c'est d'ailleurs un très bon spécimen « de ce mélange de l'abandon et de la distinction[1] » qui fut l'héritage laissé par Giorgione à ses successeurs) me paraît avoir été exécuté une vingtaine d'années après la mort du maître, vers 1530 environ.

Morelli cite encore au nombre des dessins de Giorgione qu'il regarde comme authentiques, une étude appartenant au Louvre. Elle représente un paysage avec deux hommes assis au premier plan[2]. On en trouvera la reproduction ici. C'est un dessin à la plume, et à première vue on serait peut-être disposé à accepter l'attribution donnée par le savant Milanais. Mais, en comparant ce dessin trait par trait avec le paysage que nous venons d'examiner, on constatera que nous avons à faire à deux maîtres différents. Le paysage avec les deux hommes est, lui aussi, un très beau spécimen de l'art vénitien entre 1500 et 1510. Mais on n'y retrouve pas la facture charmante, un peu primitive encore, du grand maître qui avait contemplé, dès l'enfance, la belle nature de la Marche Trévisane et qui avait étudié de très près la forme si variée des arbres et la silhouette des rochers : ce n'est pas la facture de Giorgione.

Qu'on regarde encore les arbres du second dessin, ces feuilles lourdes, cette masse indistincte de branches et de rameaux qui se confondent et n'ont pas l'air de faire corps les uns avec les autres ! On y cherche en vain ces traits fins, en forme de petits crochets qu'on trouve partout dans le croquis de Giorgione, même dans les hachures au moyen desquelles l'artiste a indiqué le terrain. Les constructions également y sont faites d'une manière très différente. On remarquera que dans le dessin de Giorgione la tour et les maisons sont silhouettées d'une manière très nette, trop nette peut-être. Dans l'autre dessin nous trouvons au contraire un faire plus artistique : les contours ne sont plus indiqués par un seul trait et présentent quelques petites irrégularités. Enfin une dernière observation : où donc rencontre-t-on, chez Giorgione, en parcourant toute la série de ses tableaux, deux hommes comme ceux de notre dessin, lourds et avec de grosses têtes ?

Il faut donc trouver un autre nom pour ce dessin, un artiste qui

1. Opinion de M. Müntz qui parle de ce dessin. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. V (1891), p. 47.

2. Actuellement non exposé. N° 1939. 25,9 centimètres de largeur sur 13,4 de hauteur. Coll. Iabach. Les contours ont été pointillés en vue d'un calque à l'aide d'une aiguille. Sur le revers on aperçoit, en hauteur, une autre esquisse de paysage, avec quelques maisons.

vivait à la même époque que Giorgione, dans le même milieu et sous son influence directe. Ici, une estampe va nous venir en aide, *Les Bergers musiciens*, de Giulio Campagnola [1]. Il est certain qu'elle a été faite d'après notre dessin. Le paysage est tout pareil jusque dans les moindres détails. Mais cette conformité n'est pas complète dans l'estampe : les deux hommes sont remplacés par un groupe de quatre bergers, hommes et femmes, qui s'entretiennent en faisant de la musique; le bouquet d'arbres qui sert de fond est aussi complètement changé. Nous pouvons expliquer ces différences, grâce à une observation très fine et très juste de M. Galichon, auquel nous devons deux monographies excellentes sur Giulio et Domenico Campagnola [2]. En examinant la gravure de plus près, celui-ci a trouvé (et en suivant son exemple on arrivera au même résultat) que les deux Campagnola y ont collaboré : le paysage du fond a été fait par l'aîné, Giulio, et Domenico y a ajouté les figures et le morceau de paysage qui les entoure. Comment expliquer cette collaboration? Giulio laissa la planche à moitié finie. Si l'on veut avoir une idée nette de son état avant qu'elle fût achevée par Domenico, on n'a qu'à regarder une copie de ce paysage en contrepartie (au Cabinet des Estampes, de Paris), faite par un anonyme [3] qui s'est borné à accentuer certains contours. Pour exécuter cette copie, il s'est servi évidemment d'une épreuve de la planche non finie, ce qui prouve que Giulio en avait tiré des épreuves. Peut-être la partie qu'il avait faite (laquelle est d'ailleurs bien inférieure au dessin, d'une exécution peu habile) lui déplut-elle; peut-être la mort l'empêcha-t-elle d'achever la planche? — mais c'est moins probable. — La planche, en tout cas, étant tombée entre les mains de Domenico, neveu de Giulio, comme on le suppose, et son élève, celui-ci y ajouta des figures et un groupe d'arbres de sa composition; le dessin de Giulio ou était perdu ou ne le satisfit pas.

Pour prouver que le dessin du Louvre est vraiment de la main de Giulio Campagnola, il suffit de comparer les arbres aux larges

1. Bartsch, Domenico Campagnola, n° 9. Passavant observe : « Belle composition dans le style du Giorgione et assurément de lui. » La gravure a 25,3 centimètres de largeur et 13,3 de hauteur. Les dimensions du paysage dans le fond sont exactement les mêmes dans le dessin et dans la gravure.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII (1862), p. 332 et suiv.; t. XVII (1864), p. 456 et suiv., et p. 536.

3. Il nous a laissé plusieurs morceaux copiés d'après Giulio Campagnola, comme *La Femme couchée* et *Le Vieux Berger*.

feuilles avec ceux qu'offrent certaines de ses gravures, la *Femme couchée* (Gal. 13), par exemple. Cette restitution à Giulio est d'autant plus précieuse que les dessins authentiques de ce maître sont aussi rares que ceux de Giorgione. Galichon ne cite que l'étude pour le *Saint Jean-Baptiste* [1], la gravure bien connue, et un autre qui se trouve au Christ Church College d'Oxford [2] mais qui, d'après la reproduction, ne paraît pas être très authentique : elle représente une jeune fille tenant une flûte dans sa main, « sentimentalement appuyée sur les genoux d'un jeune homme ». J'y ajoute timidement un très beau dessin de l'Albertine de Vienne (sous le nom de Giovanni Bellini, Braun, 225), la *Vocation de Nathanaël*, œuvre très importante par le grand rôle que le paysage y joue [3]. Le type du Christ me paraît, quoique seulement indiqué par quelques traits de plume, pareil à celui que nous trouvons dans l'estampe du *Christ et la Samaritaine* (B. 2).

On s'est représenté Giulio surtout comme un copiste, en s'appuyant sur un passage de l'*Anonimo* de Morelli, toujours reproduit, et dans lequel il est question de deux tableaux en miniature, exécutés par Giulio, l'un d'après Giorgione (una nuda, stesa e volta), l'autre d'après Benedetto Diana [4], et en constatant que plusieurs gravures sont de simples copies, telle que la grandiose figure de saint Jean-Baptiste d'après Giovanni Bellini, ou plutôt d'après la gravure de Mocetto, où le paysage est ajouté par Giulio; ou encore la gravure, dont le sujet est tiré de l'histoire de saint Jean Chrysostome, d'après Dürer, auquel il a emprunté aussi le paysage pour son *Ganymède*. On a conclu que pour ses autres estampes il s'était servi de dessins d'autres maîtres; et comme plusieurs d'entre elles présentent des particularités qui rappellent le Giorgione, celui-ci devait être l'auteur des compositions. C'est en suivant ce courant d'idées que Passavant attribue au maître de Castelfranco le dessin du *Jésus et la Samaritaine*, de la *Femme couchée* (Gal. 13), en un mot ses œuvres capitales [5]. Et

1. Dans ce dessin, le paysage seulement est fait par Giulio; la figure du saint y a été ajoutée postérieurement par Domenico, comme l'avance M. Galichon. Voir la reproduction dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII (1862), p. 338.

2. *Drawings by the old masters in the library of Christ Church Oxford*, n° 30, reproduit comme étant de Giorgione.

3. M. Wickhoff voit dans ce dessin l'influence de Giov. Bellini, qui est, d'ailleurs, facile à reconnaître, et le rapproche des tableaux de Basaïti.

4. Ed. Frizzoni, Bologna, 1884, p. 51.

5. Peintre-graveur, t. V, p. 162.



DESSIN A LA PLUME, PAR G. CAMPAGNOLA.

(Musée du Louvre.)

quoique je ne veuille pas nier que Giulio ait peut-être suivi, dans quelques-unes de ses estampes, des compositions exécutées par Giorgione, le croquis du Louvre nous prouve au moins que lui-même était assez habile pour inventer des compositions agréables.

Quant aux dessins de Domenico Campagnola, nous en avons une grande quantité un peu partout, ou bien sous son nom ou surtout sous celui de Titien [1] auquel on a attribué beaucoup d'esquisses de son élève. Mariette avait bien raison de dire : « Il n'est cependant rien de si ordinaire que de voir d'excellens connoisseurs prendre le change sur les dessins de ce maître (Campagnola), en les attribuant au Titien; et c'est assurément le plus grand éloge qu'on puisse en faire [2]. » Je me bornerai à citer quelques dessins du Louvre, en renvoyant ceux qui s'intéressent à cette question aux observations de M. Morelli [3]. C'est lui qui le premier a indiqué deux dessins, exposés dans la Salle des Boites, le *Jugement de Pâris* [4] et le *Paysage avec l'enlèvement d'Europe*, comme étant de la main de Domenico. Et en effet que l'on regarde dans le *Jugement* les types des trois déesses et du jeune berger [5] : où donc, chez Titien, trouverait-on ces contours auxquels manquent les qualités par excellence du maître de Cadore : la grâce et la beauté? Tandis que des têtes de ce genre se rencontrent souvent dans les gravures de Domenico : que l'on compare le *Pâris* avec le *Jeune berger* (B. 8, Gal. 13). De même, la main de la Vénus avec les doigts écartés est un morceau tout à fait caractéristique de Campagnola (voir la *Femme couchée*, Gal. 14). Comment a-t-on pu jamais attribuer ce dessin à l'auteur de l'esquisse des *Apôtres* (pour l'*Asunta*, Salle des Boites) [6] et de celle du *Gentilhomme assassinant sa femme* (pour la fresque de Padoue, Ecole des Beaux-Arts) [7]. Quelle différence immense entre ces traits rapides, grandioses et tout à fait dignes d'un maître, et le faire propre et net, mais sans envolée, que nous trouvons dans le *Jugement de Pâris!*

1. Et aussi sous le nom de Giorgione, comme à Florence, par exemple, et à Chatsworth.

2. *Abecedario*, publié par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Paris, 1851-1853, t. I, p. 294.

3. *Gal. de Munich*, p. 372 et suiv.

4. Reprod. H. de Chennevières. *Dessins du Louvre*. Titien, 3.

5. Comparez, avec le *Jugement*, surtout le dessin de Chatsworth : la *Vierge entourée d'anges* (Braun, 178). On retrouve le même petit enfant portant entre ses mains une couronne. Le dessin de Chatsworth est sous le nom de Campagnola.

6. Reprod. dans Lafenestre, *Titien*, p. 83.

7. Souvent reproduit. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XIX (1879), p. 521.

Qu'on me permette ici une petite digression. Campagnola travaillait, on le sait, avec le Titien en 1511 à Padoue, notamment aux fresques de la Scuola del Carmine et de la Scuola del Santo [1]. On les retrouve ensemble à Vicence et à Venise [2]. Dans les peintures de Padoue, Campagnola se révèle artiste très habile, excellent surtout dans la composition. Mais, « par malheur pour Campagnola, dit M. Blanc, Titien, dans les fresques de la Scuola del Santo, est un artiste incomparable, et nul n'aurait pu là se mesurer avec lui; cependant, continue-t-il, l'exemple et le voisinage du Titien, loin de l'abattre, l'ont soutenu et ont imprimé à son dessin un air de grandeur auquel il a de lui-même ajouté une certaine élégance voulue et résolue, qui ne va pourtant pas jusqu'au maniérisme [3] ».

Connaissons-nous, d'autre part, des tableaux de chevalet de ce maître? On cite celui du Rudolphinum de Prague, qui porte le nom de Campagnola et est daté de 1525 [4]. Quant à la *Femme adultère devant le Christ* du Musée municipal de Glasgow, attribuée à Giorgione et qui figurait à l'exposition de Burlington-House il y a deux ans, les avis sont encore partagés. En effet, en comparant ce tableau avec les fresques de Domenico Campagnola, on n'hésitera pas à se ranger à l'avis de M. J.-P. Richter [5], comme l'ont fait M. S. Colvin et M. Cl. Phillips [6]. On a de même prononcé le nom de Domenico devant un autre tableau qui, attribué lui aussi à Giorgione, a été toujours considéré comme une des créations les plus remarquables de l'école vénitienne: le *Concert champêtre* du Salon carré du Louvre. Morelli lui-même, dont le sens critique est pourtant si développé, le cite parmi les tableaux authentiques du maître de Castelfranco. L'attribution à Domenico avait été proposée par M. von Seidlitz [7], et

1. La fresque qui représente l'*Anesse tombant à genoux*, est à effacer de l'œuvre de Campagnola; elle est tout à fait inférieure (ou complètement repeinte). Cette opinion, plusieurs fois répétée, se trouve déjà dans Pietrucci, *Biografia degli artisti Padovani*, Padoue 1858, p. 66.

2. Crowe et Cavalcaselle, *Life of Titian*, I, p. 140.

3. *Histoire des Peintres*, Ecole vénitienne, Appendice, p. 22.

4. C'est une Vierge assise sur un trône et entourée de saints, d'une facture qui rappelle beaucoup les tableaux de Titien de sa meilleure époque. Voir: *Katalog der Gemälde-Gallerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag*. 1889. N° 138. Le tableau y est reproduit. La signature est: CAM. MDXXV.

5. *Kunstchronik*, 1892-1893, n° 19, 23 mars.

6. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX (1893), p. 227, avec une petite reproduction.

7. *Repertorium*, t. XIV, p. 316.

ensuite par M. Wickhoff [1], le dernier qui a étudié le portrait prétendu de Palma (le tableau bien connu de la Galerie de Vienne et qui passe pour être de Titien) et qui l'a comparé avec le *Concert* du Palais Pitti et celui du Louvre, est arrivé à la conclusion suivante: « Ceux qui, comme l'auteur de cet article, ont comparé les deux Concerts avec les nombreux dessins de Domenico Campagnola épars dans les diverses collections européennes, ceux-là attribueront aussi le portrait en question (c'est-à-dire de Vienne) à ce peintre padouan qui a pénétré plus à fond que personne dans les secrets du style de son maître Titien, et les a pratiqués à sa façon. »

Et en effet, après avoir étudié les estampes et les dessins de Campagnola, c'est toujours à ce dernier que je suis tenté d'attribuer le *Concert champêtre*. Voici mes raisons, qui, sans être décisives, viennent à l'appui des opinions citées plus haut. Nous devons chercher l'auteur du tableau parmi les élèves de Titien, parce que :

1° La figure du jeune homme avec le béret rouge se trouve dans la fresque de Titien de la Scuola del Santo de Padoue, où saint Antoine fait parler l'enfant nouveau-né (c'est ce jeune homme à gauche, les épaules couvertes d'un large manteau flottant) [2] ;

2° Le geste de la femme nue, à gauche, qui s'appuie de la main droite sur la margelle du puits, rappelle celui de la superbe femme nue de l'*Amour sacré et profane* de la Villa Borghèse.

Mais entre les imitateurs de Titien il faut songer plus particulièrement à Domenico Campagnola, pour diverses raisons :

1° Nous avons un dessin de sa main reproduisant la femme nue qui, assise par terre, tourne le dos au spectateur [3] ;

2° Le jeune homme à la riche chevelure qui est assis plus au fond est, pour ainsi dire, le frère du *Jeune Berger* de la gravure (B. 8) — pour ne citer que l'exemple le plus frappant — et surtout du *Pâris* dans le *Jugement* de la Salle des Boîtes ;

3° Les femmes « massives et hommasses, avec de grosses épaules, un gros dos et de grosses cuisses, comme le dit M. Gruyer [4], on les retrouve exactement dans les dessins de Campagnola, et je renvoie encore une fois au *Jugement de Pâris*, en priant de comparer les parties

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. IX, p. 135-136.

2. Voir Morelli, *Galeries de Munich, etc.*, p. 283.

3. Gravé par Lefebvre comme étant de Titien. Coll. M. Malcolm. Photogr. Braun sous le nom de Giorgione. Reprod. *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. XIX, p. 519; Morelli, p. 376.

4. Voyage au Salon carré, Paris, 1891, p. 148.

incriminées avec la *Vénus* de ce dessin, à laquelle on pourrait adresser les mêmes reproches et avec tout autant de raison.

Bref, Campagnola est le seul peintre auquel on puisse attribuer le *Concert champêtre*, dont le coloris brillant et chaud me paraît être



SANGUINE DE WATTEAU, D'APRÈS G. CAMPAGNOLA.

(Musée du Louvre.)

celui d'un artiste qui travaillait à une époque postérieure à la mort de Giorgione et qui, si influencé par le Titien qu'il fût, avait une facture bien différente [1].

1. C'est peut-être aussi à Campagnola qu'il faut attribuer le tableau de la *Visitation* de l'Académie de Venise, donné à Titien — attribution déjà mise en doute dans l'ouvrage de Crowe et Cavalcaselle sur ce maître. Voir : *Life of*

Les dessins de paysages de Domenico Campagnola présentent pour l'art français un intérêt tout particulier : Antoine Watteau les a étudiés. C'était dans le cabinet de Crozat qu'il avait l'occasion d'en voir. On connaît la phrase de Mariette, répétée si souvent [1] : « Watteau les copia tous, étant chez M. Crozat, et il avoua qu'il en avait beaucoup profité. » Le comte de Caylus, dans sa *Vie de Watteau*, dit aussi [2] : « Les belles fabriques, les beaux sites et le feuillé plein de goût et d'esprit des arbres du Titien et du Campagnola qu'il voioit, pour ainsi dire, à découvert, le charmèrent. » Et je crois qu'en cherchant un peu, on pourrait trouver une de ces copies exécutées par Watteau d'après le peintre padouan. Parmi les beaux dessins de Watteau que possède le Louvre, il en est un, à la sanguine [3], où l'on voit, au premier plan, deux jeunes hommes penchés vers la terre (on ne distingue pas bien dans quel but). Dans le fond, sur des collines, sont indiquées en larges traits des constructions fantastiques, tours, maisons, etc., pareilles à celles qui sont si bien connues par les estampes et surtout par les dessins de Campagnola. Même dans la copie de Watteau, on croirait encore retrouver le faire de son modèle; on reconnaît les larges hachures par lesquelles Campagnola marquait habituellement les formations différentes du terrain.

Ce dessin nous montre que le peintre français, si grand qu'il fût, copiait les maîtres anciens pour se perfectionner dans son art. Il nous montre aussi que les différentes époques de l'art sont perpétuellement en contact, d'une manière inévitable, bien que parfois intermittente ou invisible.

GEORGES GRONAU.

Titian, t. I, p. 53. Les constructions au fond de ce tableau offrent beaucoup de ressemblances avec celles de Domenico.

1. *Abecedario*, I, p. 294.

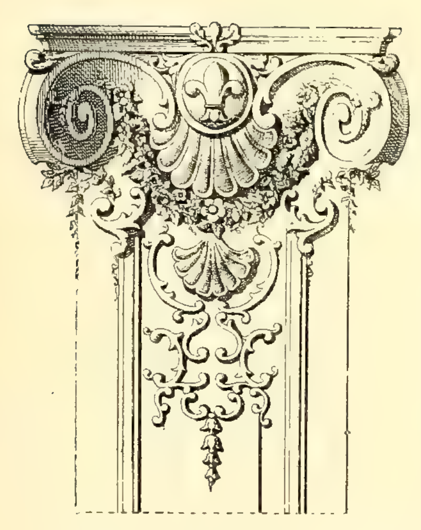
2. Edm. et Jules de Goncourt, l'*Art du* XVIII[e] *siècle*. Paris, 1880, p. 22-23.

3. N° 1342. On en trouve la reproduction dans la publication de M. H. de Chennevières sur les dessins du Louvre, Watteau, 10.

L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(DIX-SEPTIÈME ARTICLE[1].)



En regard de l'hôtel de Crillon et à l'autre angle de la rue Boissy-d'Anglas, Grimod de La Reynière avait fait construire une grande demeure somptueusement décorée. Il y restait, jusqu'à ces dernières années, un salon peint par Lavallée, sur les dessins de Clérisseau, architecte-décorateur, dans le style de la fin du règne de Louis XVI, que les travaux d'appropriation du cercle des Arts ont fait disparaître. Après de nombreuses recherches tentées sans résultat, près de l'architecte et de l'administration du cercle, pour savoir ce qu'étaient devenues ces œuvres, nous les avons vues tout récemment paraître dans la collection de M. de Camondo, ancien président de ce cercle. Les quatre panneaux principaux représentent la Musique, la Peinture l'Architecture et la Sculpture, qui sont probablement caractérisées par des portraits d'artistes contemporains dont il serait très intéressant de déterminer les noms. Ces personnalités, prises dans leur atelier,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IX, p. 183, 394, 467; t. V, p. 134, 267; t. VI, p. 135, 252, 404; t. VII, p. 238; t. VIII, p. 218; t. IX. p. 238, 318; t. X, p. 254 et 341; t. XI, p. 338 et 504.

sont d'un naturel charmant, tandis que les arabesques qui les entourent manquent d'esprit et d'originalité. L'expert, M. Féral, se basant sur la ressemblance de la figure du peintre avec un portrait de Vincent, a attribué ces toiles à ce dernier peintre, mais il est difficile d'adopter cette opinion en présence de l'assertion de Thiery[1], auteur contemporain et très bien renseigné sur toutes les curiosités artistiques de Paris. Lavallée, peintre normand, n'est guère connu que par ses tableaux d'une froideur banale, tandis qu'il avait obtenu une réputation méritée comme peintre de carrosses et d'équipages. Il a publié du reste une suite d'arabesques dont quelques-unes sont d'un style délicat. D'autres compositions identiques décoraient un second salon qu'on appelait le Salon des étrangers. Peut-être ces arabesques étaient-elles celles qui accompagnaient les grands sujets peints par Lavallée? Il n'en reste plus trace. La salle à manger, célèbre dans les fastes de la gastronomie du xviiie siècle et décrite dans la *Lorgnette philosophique*, a été modernisée; il n'y est resté en place que deux trumeaux de porte sculptés et l'encadrement de l'alcove où se tenaient les musiciens pendant les repas macabres que La Reynière offrait à ses convives. Une troisième pièce est ornée de quatre tableaux de chasse par Desportes.

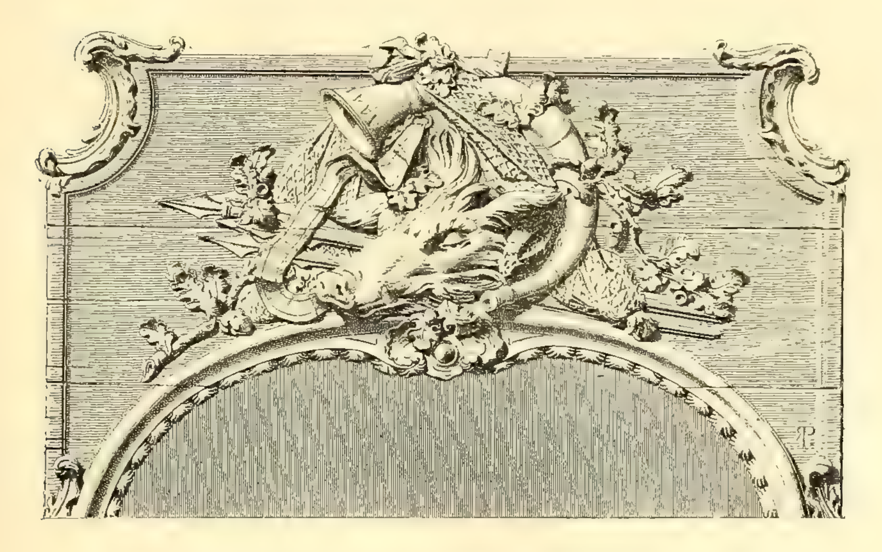
La grande voie qui s'étend de la place de la Concorde au pont de Neuilly, en passant par l'arc de triomphe de l'Étoile, sur la façade duquel Rude a laissé le *Départ*, une des plus belles œuvres de la sculpture française, est annoncée par deux groupes colossaux de N. Coustou formant pendant à ceux de Coyzevox, à l'entrée du jardin des Tuileries, qui ont été amenés de Marly à Paris, à l'époque de la Révolution.

M. le baron Roger possède aujourd'hui l'hôtel construit par Chalgrin pour l'actrice Mlle Contat, à la rencontre de l'avenue des Champs-Élysées et de la rue de La Boëtie, sur les terrains de l'ancienne Pépinière du Roi, où demeura plus tard la comtesse de Flahaut. L'intérieur a conservé fidèlement l'aspect de ce temps, avec son jardin ombragé par de grands arbres, ses murs à refends et les fenêtres à frontons et à guirlandes. Quoique modernisé en partie, il reste encore à l'intérieur deux salons dont l'un est orné de dessus de porte à guirlandes de roses relevées au milieu par des patères en bois sculpté et doré, et l'autre de trumeaux occupés par des figures d'enfants en plâtre, symbolisant les Arts et les Sciences. Dans plusieurs

1. Thiery, *Guide de l'amateur*, t. I.

pièces se trouvent des cheminées de marbre incrusté de bronzes ciselés de style Louis XVI; les montants de l'une d'elles sont formés par deux figures de faunes en bronze vert dans le style de Clodion; une autre enfin offre tout à la fois des cuivres de l'époque de Louis XV et de celle du premier Empire, réunis par le caprice de l'un des propriétaires successifs de cette demeure, où, depuis, M. le baron Roger a réuni des objets d'art et d'antiquité, ainsi que des meubles précieux.

Sous la Restauration, une société de spéculateurs résolut d'acquérir tous les terrains s'étendant entre le cours la Reine et l'avenue



COURONNEMENT DE GLACE EN BOIS SCULPTÉ, XVIIe SIÈCLE.
D'après les « Motifs historiques » de César Daly.
(Palais de l'Élysée. Autrefois au château de Bercy.)

Montaigne (ancienne allée des Veuves), pour y construire un quartier nouveau auquel fut donné le nom de François Ier. Pour justifier cette dénomination, la société acheta, près de Moret, un pavillon du XVIe siècle et le fit transporter sur les bords de la Seine, où il fut rétabli. Rien ne prouve que le pavillon de Moret ait jamais été habité par François Ier, ni même qu'il lui ait servi de rendez-vous de chasse, mais ce que l'on peut affirmer, c'est que ce bijou sculpté peut rivaliser avec les plus beaux spécimens de l'art français datant de ce règne (1523). Les trois arcades du rez-de-chaussée de la façade principale supportent une frise décorée de médaillons où l'on a cru reconnaître les portraits du roi et les personnages de la cour; au-dessus s'ouvrent quatre grandes baies à panneaux séparés par des pilastres que

termine un toit en terrasse. Il faudrait citer tous les motifs de cette décoration qui sont semés avec une fécondité inépuisable et traités avec une grâce exquise. Cette fois la spéculation, qui n'est pas coutumière du fait, a été bien avisée en dotant Paris d'un monument qui lui faisait défaut.

On vient de démolir récemment (1890), dans la grande rue de Passy, un pavillon où s'était maintenu jusqu'à notre temps le caractère accentué de l'architecture de Louis XV. Il avait servi d'habitation à une femme qui fut mêlée à la vie privée de ce monarque, M[lle] de Romans, mère de l'abbé Louis de Bourbon. Une grille en fer forgé d'un dessin élégant précédait la cour d'honneur. A l'intérieur, on trouvait encore un escalier à rampe de fer finement martelée, une petite salle de spectacle et un salon intact et décoré de belles boiseries et de trumeaux peints représentant des scènes galantes. Lors de la démolition, ces boiseries et la rampe de l'escalier sont devenues la propriété d'un amateur de la Belgique [1]. Le mobilier en avait été vendu antérieurement, croit-on, par un propriétaire précédent, en 1835.

Une autre propriété de Passy a été mieux protégée, grâce aux soins éclairés de la famille Erard, qui le possède depuis qu'elle a cessé d'être une demeure royale. Le château de la Muette, construit pour la duchesse de Berry, fille du Régent, devint ensuite l'une des habitations des rois Louis XV et Louis XVI. La reine Marie-Antoinette aimait beaucoup cette résidence voisine de Paris et située alors dans le bois de Boulogne. Louis XV y avait fait sculpter de belles boiseries dont les dessins existent au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, mais qui ont été remaniées et modernisées sans respect. De belles peintures y étaient encastrées; elles font aujourd'hui partie de la collection des tableaux du Louvre et de plusieurs autres musées. La majeure partie des sculptures en marbre qui animaient ce beau jardin, grand comme un parc et que la spéculation guette sans avoir pu l'entamer jusqu'à ce jour, est restée en place. La pièce la plus importante est un grand vase de marbre blanc entouré de bas-reliefs, dont les similaires existent dans les jardins de Versailles et de Trianon.

Lorsque les frères de la doctrine chrétienne firent agrandir l'établissement qu'ils possèdent à Passy, ils vendirent, au baron Lionel de Rothschild, un grand salon décoré de panneaux sculptés

1. P. Marmottan, Démolition de la *Folie*. (*Bulletin de la Société des Monuments parisiens*, 1890.)

de la fin du xvii[e] siècle, composé de colonnes, de pilastres et de trumeaux sculptés d'un bon travail, qu'il a fait remonter par un architecte-décorateur, M. Joyeau, dans l'escalier de son hôtel à Londres. L'établissement du docteur Blanche, à Passy, occupe une grande maison entourée d'un vaste jardin qui domine la rive gauche et qui remonte à l'époque de Louis XV. Malheureusement toute la décoration a été supprimée lors de la transformation du pavillon en maison de santé, et on n'en a conservé que les perrons, les terrasses et les murailles extérieures.

Avant la Révolution, le coteau de Chaillot supportait plusieurs établissements religieux dont le plus important était le couvent des Minimes, plus connu sous le nom des Bonshommes de Nigeon. De ce dernier, il ne reste plus qu'un beau buste de bronze du commencement du xvi[e] siècle, qui a fait partie de la sépulture de la famille d'Alesso et qui a été recueilli par le Louvre, après la fermeture du Musée des Monuments français [1]. La vieille paroisse d'Auteuil a été remplacée de nos jours par une vaste église en rapport avec l'accroissement incessant de la population. Il est à regretter que le nouveau plan ait amené la destruction de l'élégant clocher du xii[e] siècle qui méritait d'être conservé. Les travaux d'agrandissement du bois de Boulogne ont entraîné la disparition des restes de l'ancienne abbaye de Longchamps, fondée par Isabelle, sœur de saint Louis. Les tombeaux royaux qui étaient érigés dans la nef de l'église et les tableaux qui la décoraient, ont été détruits ou sont dispersés sans laisser de traces, à l'exception d'une toile de Philippe de Champaigne représentant sainte Isabelle, qui a été recueillie par l'administration municipale. La grange et les dépendances de l'abbaye ont été démolies pour faire place à l'habitation du Préfet de la Seine; seule la base du moulin à vent conserve le souvenir des anciennes claristes.

Rien n'indique actuellement aux yeux le site où s'élevait, dans le bois de Boulogne, l'une des plus originales créations de la Renaissance française, le château de Boulogne, dit aussi de Madrid, construit par François I[er]. Il en confia les travaux de maçonnerie à Pierre Gadier de Tours, mais la partie la plus importante de la décoration fut réservée à Girolamo della Robbia, sculpteur-émailleur de Florence [2]. Ducerceau a reproduit dans « Les plus excellents bâtiments de France » la vue de cet édifice qui fut détruit sous la Révolution

1. M. Courajod, Le buste de Jean d'Alesso au Musée du Louvre.

2. De Laborde. *La polychromie au* xvi[e] *siècle.*

pour en convertir les émaux en ciment. Quelques fragments de cette décoration polychromique sont encastrés dans les murs du restaurant Borne au bois de Boulogne. Le Musée de Cluny possède neuf grandes plaques représentant des figures allégoriques peintes en émail par Pierre Courtois, qui décoraient aussi la façade du château; il en existe trois autres identiques dans une collection d'Angleterre.

La maison de campagne appartenant à Mme de Boufflers et connue sous le nom de la villa de Montmorency, a été morcelée et vendue lors de l'établissement de la gare du chemin de fer d'Auteuil; il ne reste plus de ce charmant séjour que l'ancienne orangerie convertie en habitation moderne, et la maison de Mme de Boufflers, allée des Tilleuls, 12, dans laquelle on voit encore une décoration de salle à manger, revêtue d'un treillage peint en vert avec des pilastres et des chapiteaux sculptés, semblable à celles qui sont gravées dans l'ouvrage de Roufo sur l'art de la menuiserie et du treillageur.

L'annexion du bois de Boulogne à Paris nous entraîne à parler du château de Bagatelle, fantaisie du comte d'Artois, réalisée en quarante jours par l'architecte Bellanger. Cette maison de plaisance forme un pavillon isolé dont la façade principale, portant l'inscription *Parva sed apta*, est ornée d'un portique à fronton supporté par deux colonnes doriques, accompagnées de deux niches occupées par des statues. La façade opposée forme trois arcades à pieds droits reliés par des guirlandes de fleurs et par des bas-reliefs de sphinx. Intact extérieurement, le château de Bagatelle a vu ses appartements dévastés par les mobiles en 1870-71; ils ont été depuis remis en état. Tel qu'il nous est parvenu, il a gardé dans ses parties principales les aménagements de Bellanger, sir Richard Wallace ayant promptement effacé les traces de la guerre par des travaux de restauration, et au moyen des trésors artistiques qui lui ont été légués par lord Hertford. Un vestibule servant autrefois de salle à manger et où l'on voit une large cuvette de marbre, conduit dans un grand salon à coupole, haut de deux étages, et décoré de glaces et de bas-reliefs en stuc formant frise. Cette pièce, d'un beau caractère, fait honneur au talent décorateur de Bellanger; à droite et à gauche, s'ouvrent deux pièces, le boudoir et la salle de bains, qui sont moins bien conservées. Cette dernière était ornée de six tableaux mythologiques de Callet, dont quatre, enlevés sous la Révolution, ont figuré à la vente de Séréville en 1811; ils ont été remplacés par d'admirables plafonds et par des panneaux de Boucher, qui ne les font pas regretter. De superbes meubles de Cressent, de Riesener, et des bronzes ciselés, font de ce



PANNEAU DÉCORATIF DESSINÉ PAR BOUCHER, GRAVÉ PAR DEMARTEAU.

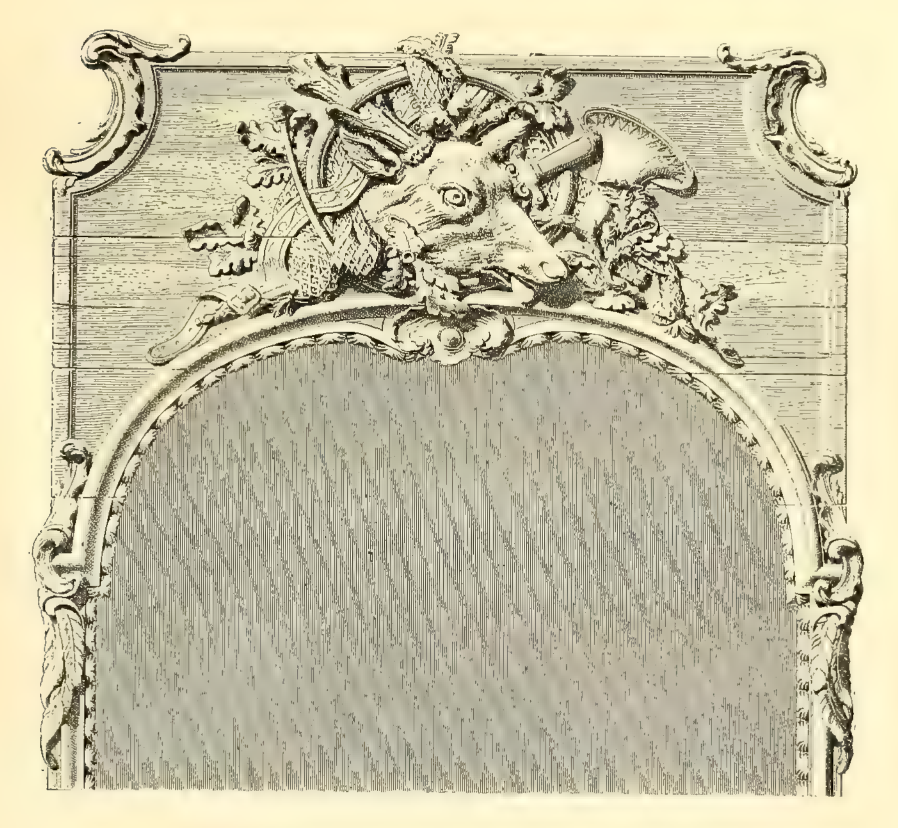
pavillon un musée consacré à l'art français du XVIIIe siècle, qui mériterait une étude spéciale. Dans le jardin, on admire la célèbre statue de la marquise de Pompadour par Pigalle. Si grand et si raffiné curieux qu'ait été lord Hertford, qui avait réuni des merveilles d'art dont celles de Bagatelle ne sont qu'une faible partie, il n'aimait pas les boiseries sculptées. Peu d'années avant sa mort (1870), il avait fait mettre en vente une quantité considérable de panneaux des deux derniers siècles, des trumeaux de portes et de plafonds. Il s'y trouvait également un grand salon complet avec ses pilastres et ses plafonds de l'époque de Louis XVI. La plupart de ces sculptures furent adjugées à des prix très minimes, aux marchands d'antiquités, Beurdeley, Crispin et Mombro.

Après cette excursion dans une zone essentiellement parisienne malgré son éloignement, nous venons rejoindre la longue rue du Faubourg-Saint-Honoré que nous avons traversée en remontant la rue Royale. Le palais de l'Élysée national a été construit pour le comte d'Évreux en 1718, par l'architecte Mollet. Il appartint successivement à la marquise de Pompadour et au banquier Beaujon, et il a été habité par Murat et par le prince de Berry, avant de devenir la résidence du Président de la République. Malgré les transformations de cet édifice et les travaux d'agrandissement qui y ont été exécutés sous le second Empire, la suite des appartements de réception y est restée telle que l'avait laissée son premier propriétaire; la marquise de Pompadour s'étant bornée à agrandir le jardin, et Beaujon ayant imposé à son architecte Boullée de respecter les lignes principales de l'hôtel. Les boiseries de l'Élysée comptent parmi les plus belles de Paris, et il serait difficile d'en attribuer l'exécution à un autre ornemaniste qu'à Nicolas Pineau, une des gloires de la décoration française.

Le salon de Cléopâtre, situé dans la partie gauche du rez-de-chaussée, n'offre de remarquable que trois portes dont les doubles vantaux sont ornés de trépieds fumants, motif que l'on retrouve fréquemment dans les monuments de la première époque du règne de Louis XVI, et qui remonte sans doute au séjour de Beaujon. La salle du conseil, ancienne salle de musique, est au contraire une superbe pièce qui mérite d'arrêter longtemps l'attention des curieux. Tout autour règne un lambris dont les panneaux dorés sont discrètement sculptés d'arabesques à coquilles et d'oiseaux fantastiques. Dans leur partie supérieure étaient encastrés jadis les portraits des Muses, remplacés aujourd'hui par des peintures sans caractère. Deux

dessus de portes où des bas-reliefs allégoriques de femmes sont surmontés de baldaquins dorés, et trois glaces à couronnement arrondi dont le centre est occupé par un mascaron de femme et par des trophées, ainsi qu'une grande frise à dragons, et une rosace de plafond, complètent cette œuvre magistrale due à Pineau.

La même richesse nous attend dans le salon de l'hémicycle (autre-



COURONNEMENT DE GLACE EN BOIS SCULPTÉ, XVIIe SIÈCLE.

D'après les « Motifs historiques » de César Daly.

(Palais de l'Élysée. Autrefois au château de Bercy.)

fois chambre à coucher), où la niche de l'alcôve est revêtue par une tapisserie d'après Coypel, d'une conservation merveilleuse. Les quatre principaux panneaux de la boiserie sont fleuronnés d'entrelacs et d'arabesques, et de cornes d'abondance accostant une coquille à rayons. De beaux encadrements à dragons entourent des trumeaux de porte dont la peinture est récente. De chaque côté, les panneaux centraux sont occupés par deux glaces se faisant vis-à-vis

et inscrites dans des bordures de style Louis XVI, qui s'harmonisent assez bien avec cette décoration contemporaine de la Régence.

Dans le grand salon, on retrouve les mêmes beaux panneaux à coquilles, mais le motif central, moins banal que dans les boiseries ordinaires, représente de grands trophées de chasse et des armes suspendus par des rubans à glands. La sculpture large, hardie, de ces sujets sur lesquels se détachent des têtes de cerfs et de sangliers, rappelle les grands panneaux de l'hôtel de Pompadour possédés par M. le duc de La Trémoille. La décoration est complétée par d'autres panneaux plus étroits qui séparent ces trophées et qui encadrent au fond de la pièce trois baies cintrées remplies par des glaces. Les motifs de ces boiseries sont la réduction des ornements des grands panneaux ; on y retrouve les mêmes trophées, avec des coquilles et des fleurons à rayons cloisonnés. Sur l'un des côtés de la pièce est disposée une cheminée de marbre blanc mouluré, dans laquelle sont incrustées d'admirables consoles, à têtes de femmes, et des encadrements de bronze ciselé du plus beau style de la Régence. Ce bel ensemble provient du château de Bercy où il servait de salon de réception au premier étage. Lors de la démolition de la résidence des Malon de Bercy, que le temps avait respectée depuis deux siècles, la liste civile se rendit adjudicataire de ces boiseries pour le prix de 19,000 francs. En même temps, l'impératrice achetait un délicieux salon qu'elle faisait réédifier dans un hôtel situé à l'angle de la rue de l'Élysée et de l'avenue Gabriel, qui appartient actuellement à M. le baron de Hirsch. Nous avons déjà rencontré chez M. le duc de La Rochefoucauld-Bisaccia, rue de Varennes, une suite de boiseries ayant la même origine. M. le baron James de Rothschild avait acquis à cette vente la délicieuse boiserie d'un petit cabinet-bibliothèque, divisé en deux parties par une baie sculptée, qu'il a fait disposer dans son hôtel de la rue du Faubourg-Saint-Honoré. D'autres débris importants de la décoration du château de Bercy, dont les amis de l'art ne se consoleront jamais d'avoir vu la disparition, ont été achetés par des particuliers qui les ont fait servir à la décoration de leurs hôtels. On en trouve même en Angleterre.

A. DE CHAMPEAUX.

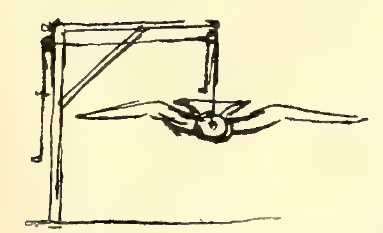
(*La suite prochainement.*)

BIBLIOGRAPHIE

LES MANUSCRITS DE LÉONARD DE VINCI

I

LE CODICE ATLANTICO ET LE TRAITÉ SUR LE VOL DES OISEAUX.



Depuis le moment où, en 1886, nous essayions de mettre les lecteurs de la *Gazette* [1] au courant des derniers travaux sur Léonard de Vinci, les publications destinées à former les archives de Léonard, comme les appelle M. Sabachnikoff, ne se sont pas arrêtées. — M. Ch. Ravaisson-Mollien a heureusement achevé le grand travail qu'il avait entrepris sur les manuscrits conservés à la Bibliothèque de l'Institut, et l'Italie vient de reprendre le mouvement dont elle avait tracé le programme par le *Saggio*, paru en 1872, car la publication du *Codice Atlantico*, de Milan, est enfin commencée [2]. Entreprise par l'Académie Royale des Lincei, à Rome, sous les auspices et aux frais de S. M. le Roi, et du gouvernement italien, cette publication, à en juger par la première livraison, outre la beauté des reproductions, de l'impression et du papier, promet de réaliser tous les desiderata des amis de Léonard que nous avions cru devoir signaler il y a longtemps déjà. Retardée par différentes circonstances et surtout par la mort de M. Gilberto Govi, ce savant distingué et sympathique qui comptait de nombreux amis à Paris, la grande publication est confiée maintenant à M. Giovanni Piumati, qui, à la conscience et à toutes les qualités requises pour bien comprendre les textes de Léonard, joint cet avantage qu'il exerce lui-même la peinture.

1. Les derniers travaux sur Léonard de Vinci, numéros de mai, août et octobre. 1886.

2. Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci, riprodotto e pubblicato dalla Regia Accademia dei Lincei sotto gli auspici del Re et del Governo. In-fol. Milano, Ulrico Hoepli, editore librajo, 1894. Il y aura 35 livraisons de 40 planches en phototypie au prix de 37 fr. 50 Voir la *Chronique des arts* du 11 août 1894.

Après mûre réflexion, « on a renoncé dans cette publication à l'idée primitive de joindre au texte italien une traduction en une autre langue, plusieurs expériences récentes ayant démontré la grave difficulté, dans beaucoup de cas l'impossibilité, de traduire ces notes sans s'exposer au péril d'en changer le sens et de dérouter ainsi les recherches au lieu de les faciliter ». Ces difficultés, nous aurons encore à les constater tout à l'heure. Néanmoins nous ne savons s'il faut regretter cette décision ou non. On espère obvier à ces dangers par un dictionnaire spécial, contenant les mots d'interprétation difficile ou douteuse, traduits en expressions ou mots correspondants, empruntés à l'italien courant, compilé par les soins de M. Luca Beltrami, et qui fera partie de cette publication.

Toutefois, ce n'est pas sur cette publication seulement commencée et sur laquelle la *Gazette* aura sans doute l'occasion de revenir plus d'une fois, que nous voulons aujourd'hui attirer l'attention de nos lecteurs.

C'est sur le manuscrit appartenant au prince Trivulce, à Milan, et sur le *Traité dit du Vol des Oiseaux*, actuellement à M. Sabachnikoff. Nous demandons pardon à M. Beltrami si, pour plus de facilité dans ce compte rendu, nous ne suivons pas l'ordre chronologique et parlons de ce dernier travail en premier lieu.

Mais avant de le faire, nous voudrions encore nommer, ne fût-ce qu'en passant, l'étude importante entreprise sur une partie de l'histoire de Léonard, par M. Müller-Walde [1], curieuse par ses rapprochements, par le nombre de ses illustrations intéressantes et son bon marché.

La dernière livraison n'ayant pas encore paru, nous ne saurions former une appréciation définitive sur la valeur de ce travail.

Nous voudrions enfin aussi exprimer l'espoir que le volume que notre ami, M. Eugène Müntz, a achevé depuis quelque temps déjà sur Léonard, pourra bientôt voir le jour.

I

La publication du *Manuscrit sur le Vol des Oiseaux* [2] est, en elle-même déjà, mais bien plus encore par ce qui en formera la suite, un événement dont l'importance ne sera guère moindre que celle de la publication du *Codice Atlantico*. En effet, le *Codice sul volo degli ucelli* sera suivi prochainement par la publication des manuscrits de Léonard conservés en Angleterre, au British Museum, au Musée de South Kensington et avant tout chez S. M. la Reine d'Angleterre, à Windsor. On sait que cette dernière collection est, avec le *Codice Atlantico*, le plus précieux des trésors manuscrits qui nous restent de Léonard.

A quelle circonstance sommes-nous redevables d'une pareille bonne fortune ? Avant tout, à l'enthousiasme d'un Mécène russe, M. Théodore Sabachnikoff, pos-

1. D. Paul Müller-Walde. *Leonardo da Vinci*, Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur Florentiner Kunst und zu Rafael. G. Hirth, Munich, 1889-90.

2. I manoscritte di Leonardo da Vinci. *Codice sul volo degli Ucelli* e varie altre materie, pubblicato da Teodoro Sabachnikoff, trascrizione e note di Giovanni Piumati, traduzione in lingua francese di Carlo Ravaisson-Mollien. In-fol. Parigi, Edoardo Rouveyre, editore, 1893.

sesseur actuel du *Manuscrit sur le vol des Oiseaux*, à la fois connaisseur et érudit, et à son désir « d'ouvrir plus largement les *archives* de Léonard et d'offrir ainsi les documents définitifs à la critique et aux nouvelles études », ainsi qu'il s'exprime lui-même dans la préface qu'il a écrite en tête de ce volume. M. Sabachnikoff a eu l'heureuse idée de confier ce travail et tout ce qui contient le texte italien à M. Giovanni Piumati, chargé, comme nous l'avons dit, par l'Académie des Lincei, de la publication du *Codice Atlantico.* Nous félicitons aussi M. Charles Ravaisson-Mollien d'avoir été chargé par M. Sabachnikoff de la traduction française qui accompagnera cette série importante, puisqu'il voit se réaliser ainsi, en partie du moins, son désir de publier aussi les manuscrits de Léonard conservés en Angleterre.

Le volume sorti de cette collaboration russo-italo-française, imprimé à Paris, illustré à Vienne, avec le luxe que peuvent seuls se permettre les Mécènes, les gouvernements ou parfois un enthousiaste, est sans contredit le plus parfait de ceux qui ont paru jusqu'ici sur Léonard de Vinci.

Après une préface de M. Sabachnikoff vient l'introduction de M. Piumati dans laquelle il nous donne l'historique de ce petit recueil et sa description. La mention la plus reculée date de 1637, où il faisait partie des onze manuscrits de Léonard donnés par Galeazzo Arconati à la Bibliothèque Ambrosienne à Milan. Il a suiv les vicissitudes de la majeure partie des volumes de cette série et, à l'Institut de France, il formait un fascicule-appendice séparé, inséré dans le volume B. Il en fut soustrait par Libri, et, après diverses vicissitudes, il appartint depuis 1867, mutilé de cinq feuillets, au comte G. Manzoni, à Rome, jusqu'à sa mort arrivée en 1889. En 1892, il fut acquis par M. Sabachnikoff.

Ensuite vient le fac-similé complet, inséré dans le volume, du cahier original de Léonard que chacun pourra se figurer posséder lui-même. La couverture en carton, avec sa patine séculaire, la moindre tache, avec sa couleur propre, les croquis à la plume, ceux à la sanguine, les empreintes laissées par ces derniers sur la page opposée, tout en un mot est reproduit avec une fidélité merveilleuse. J'ai vu un jour M. Piumati, à la Société nationale des Antiquaires de France, montrer à divers membres présents une épreuve de ce cahier fac-similé — tout le monde croyait avoir l'original devant soi. — C'est à la maison Angerer et Goeschl, de Vienne, bien connue d'ailleurs à Paris, qu'est dû ce travail étonnant.

Après ce cahier fac-similé, qui remplace les phototypies ou héliogravures des publications antérieures, vient la transcription littérale avec toutes ses abréviations et son orthographe bizarre du texte de Léonard, — et en dessous, sur la même page, une nouvelle rédaction en italien, du même texte, sans abréviations, avec ponctuation, et une orthographe non pas moderne, mais telle qu'elle résulte quand on fait cesser certaines fusions de mots si bizarres et si habituelles chez Léonard.

C'est sur cette seconde forme du texte de Léonard, et en regard d'elle, qu'est faite la traduction française de M. Ravaisson. Sur la page opposée et en regard de chaque texte sont reproduits, une seconde fois, les croquis de Léonard qui s'y rapportent, isolés et cette fois non plus dans la disposition resserrée du feuillet primitif.

Puis viennent les quelques passages transcrits au commencement de ce siècle soit par Venturi, soit par Amoretti, d'après ceux des cinq feuillets qui ne se trouvent plus dans le manuscrit.

Enfin, un appendice donne l'un de ces feuillets qui surgit en Angleterre quand l'impression du volume était déjà achevée, et qui put être acquis par M. Sabachnikoff. Les feuillets manquant encore sont les 1, 2, 10 et 17. Avec celui retrouvé le manuscrit se compose actuellement de 14 feuillets, plus les deux pages formées par l'intérieur de la couverture.

La rédaction des textes relatifs au vol des oiseaux, à la construction du *volatile* de Léonard, à sa manœuvre, aussi bien que les croquis qui les accompagnent, tout indique que ce que nous avons dans ce recueil n'est qu'un fragment infime des études de Léonard sur ce sujet si intéressant et délicat. Je n'ai pas à signaler ici ce que renferment ses autres manuscrits. Quelque fragmentaires que soient ces indications, leur nature même permet parfois de lire entre les lignes et démontre d'une façon lumineuse la *maestria* habituelle avec laquelle il observait toutes les conditions du problème, étudiait dans la nature les sources capables de fournir des modèles et cherchait les moyens qui semblaient capables de rendre la chose pratiquement possible.

En lisant d'une part un compte rendu de M. Marey sur la physiologie du vol des oiseaux[1] et l'état actuel de nos connaissances en cette matière, et d'autre part ce que Léonard dit du *vol à voile* que les physiciens antérieurement aux travaux récents de MM. d'Esterno et Mouillard niaient, — ou bien les indications clairsemées, mais si fines, sur les différents mouvements en vue desquels étaient composées les ailes de son *volatile*, on retrouve dans ce domaine si spécial Léonard aussi grand que dans tous les autres. Dans la construction et la manœuvre de ses ailes, il avait évidemment tenu compte du *vol ramé* et du *vol à voile*, des idées que fournit la rame d'une barque et la main de l'homme qui nage.

II

Les premières figures du recueil ont trait aux mouvements d'un corps sur un plan incliné, aux conditions d'équilibre dans la rotation des corps, au levier d'une balance (fig. 1-18) et à la répartition du poids d'un corps suspendu sur différents points d'attache (fig. 21-22). Sans qu'il y ait pour cela nécessité absolue, il se peut que ces questions lui fussent ici suggérées par différents points que Léonard rencontrait en réfléchissant aux circonstances qui se produisent dans le vol des oiseaux.

A partir de la figure 23, tous les croquis ont trait à différentes questions relatives au vol. Ce sont presque sans exception des croquis explicatifs rapides, que Léonard a faits pour mieux fixer sa propre pensée et n'ayant aucune prétention artistique.

Quand il représente des oiseaux réels volant, c'est tantôt pour montrer la position des ailes au moment où l'oiseau est frappé par le vent venant dans une direction donnée (fig. 24), ou la position des ailes quand un oiseau veut s'élever, (fig. 28-84), ou le changement de position d'un oiseau qui, volant dans une direction qu'il s'est donnée, entre dans un courant d'air d'une direction autre. Dans ce cas, Léonard indique par une ligne courbe la forme de la trajectoire

1. *Revue Scientifique* (*Revue rose*), 16 juillet 1887.

parcourue par l'oiseau entre les deux positions successives représentées (fig. 29-30). Dans la figure 31, au contraire, Léonard indique par deux courbes sortant en quelque sorte du bec de l'oiseau, le trajet qu'il parcourra dans les conditions données, suivant qu'il fera un mouvement ou un autre.

Les figures 41 à 65, 89, 90 accompagnent les explications des mouvements de la queue, d'une aile ou d'une partie de l'aile, que l'oiseau fait pour ne pas être renversé et retourné sur lui-même, quand le vent le frappe d'une certaine façon.

Quelques croquis relatifs aux angles d'incidence et de réflexion (fig. 70-72) précèdent ceux qui montrent les directions parcourues par un oiseau sous l'influence de ce que Léonard appelle des mouvements incidents et leurs mouvements réfléchis (fig. 73-75).

Les figures 81, 95 et 96 ont trait au parcours des grands oiseaux qui s'élèvent par spirales en planant.

La figure 91 représente un oiseau dont Léonard accentue la position de ce qu'il appelle les *gros* doigts des *ailes*, quand, arrêté sur l'air, contre le mouvement du vent, l'oiseau se soutient, sans battement d'ailes, sans changer de place.

Léonard n'est parvenu à saisir ces positions, peut-être faudrait-il dire à *les restituer*, que grâce à une intelligence déjà très avancée des phénomènes du vol, basée d'une part sur son observation attentive, et d'autre part sur l'aisance et la sûreté de jugement dérivées d'une connaissance approfondie de l'action et de la décomposition des forces telles que celles du vent, de la pesanteur et autres qui agissent dans ce problème si complexe.

Plusieurs croquis servent à indiquer la résultante donnant la direction de descente d'un oiseau animé d'une direction initiale, entrant dans une couche d'air en mouvement (fig. 25-26 et 98-100) ou sollicité par d'autres forces.

D'autres figures accompagnent les fragments de texte relatifs à la détermination expérimentale du centre de gravité d'un oiseau (fig. 107) et à ses déplacements dans différentes conditions d'équilibre (fig. 97-108-111).

Dans un croquis informe (fig. 113) qui n'est accompagné d'aucune explication, il me semble voir comme un petit modèle d'un oiseau artificiel, captif, destiné à être mis en mouvement par une manivelle afin de mieux étudier le jeu de son mécanisme.

La figure 114, plus inintelligible encore, montre un homme tout entouré d'outres gonflées pour amortir la chute s'il tombe de six brasses de haut.

Léonard, qui désigne sa machine tantôt par le nom de *volatile* ou d'oiseau, *ucello*, donne aux différents organes de son volatile les *noms* des parties de l'oiseau dont ils sont destinés à remplir les fonctions.

Il est question de tête, mâchoires, poitrine, du pivot de l'épaule que maintiennent les muscles de la poitrine et de l'échine, du coude, des ailes; il parle des *os* des ailes, de la main de l'aile, du gros doigt des ailes qui fait front et reçoit toute la force du vent, du timon sur l'épaule ronde de l'aile, servant de bouclier et coupant le vent. Les doigts des ailes ont trois jointures chacun avec son nerf moteur supérieur pour élever l'aile et son nerf moteur inférieur pour l'abaisser, nerfs moteurs qui sont fixés aux leviers moteurs de l'aile. Il est question aussi d'un système de nervures doubles, l'un pour le maintien de l'aile contre le vent qui voudrait la fermer, l'autre en vue du cas où l'oiseau aurait été renversé dans l'air sens dessus dessous. Il y a la paume de la main. Bien que Léonard nous dise que

c'est la membrane de l'aile de la chauve-souris qui doit servir de modèle pour une partie de l'aile et non les plumes des oiseaux, il parle aussi des plumes et de leurs attaches. Il fait allusion à la queue, qu'il qualifie de second timon, parle du rôle de son côté et de sa pointe.

Les dessins ayant trait à l'exécution technique des organes du « volatile » ne sont pas nombreux. Il y en a onze.

La figure 23 est destinée à rappeler que l'homme, dans la chambre du volatile, doit être libre au-dessus de la ceinture, afin de porter son centre de gravité là où le requiert le centre de résistance. La figure 117 indique les étriers pour les pieds, les poignées pour les mains grâce auxquelles les ailes sont mises en mouvement et leur inclinaison variable réglée.

La plupart des autres croquis montrent l'un des doigts de l'aile avec ses jointures, l'enveloppe des nerfs et une partie des organes destinés à les mettre en action.

Tous ces croquis reproduisent, sans tâtonnements, des dispositions évidemment trouvées et arrêtées dans d'autres études antérieures qui ne font pas partie du présent recueil.

Nous n'étonnerons personne en disant que parmi ces croquis, quelque sommaires, rapides, parfois presque rudimentaires qu'ils soient, plusieurs reproduisent avec beaucoup de vie le mouvement du vol, tantôt à coups d'ailes rapides et courts, — tantôt lents et doucement ondulés.

Les figures 104 et 105, par exemple, — cette dernière un cercle surmonté de deux seuls traits ondulés pour ailes, — évoquent vivement le souvenir du vol doucement saccadé de la mouette.

D'autres croquis représentent l'oiseau dans des positions qni étonnent d'abord, parce que nous n'avons pas l'habitude de les voir; tel l'oiseau (fig. 91) faisant tête au vent, porté par lui, la queue relevée.

Ce sont là des positions que, même les procédés de photographie rapide que M. Marey et d'autres savants ont appliqués avec tant de succès à l'étude d'animaux en mouvement n'ont peut-être pas données jusqu'ici, vu que ces positions supposent l'intervention du vent, que l'on n'a pas encore songé à produire artificiellement.

Par suite d'un heureux hasard, Léonard a inscrit au commencement du recueil une note datée du 14 mars 1505, et à la fin, une autre du 15 avril 1505. Et c'est à Florence qu'il a été écrit.

Il est presque comique de voir que le seul avantage de la machine à voler, qui soit par hasard signalé dans le présent recueil, soit celui-ci : « On portera de la neige, l'été, dans les lieux chauds, prise aux hautes cimes des monts, et on la laissera tomber dans les fêtes des places, au temps de l'été. »

Les seules indications sur ses dimensions sont les suivantes : la largeur avec les ailes étendues est de 30 « braccia », soit $17^{m},50$. Le centre de gravité de la machine se trouve à 4 br. ($2^{m},33$) au-dessus du centre de gravité de la charge.

Je voudrais terminer le compte rendu de ce travail par quelques mots sur deux rédactions d'un passage qui y est désigné comme une *allégorie*, vers la fin du recueil. Elle est curieuse, non seulement comme une de ces manifestations de l'esprit de Léonard, toujours intéressantes à rencontrer, mais parce que, grâce à l'explication que nous croyons pouvoir en offrir, elle nous fournit un renseignement intéressant sur les intentions de Léonard au sujet de son *volatile*.

La première rédaction (p. 142) dit : « Le grand oiseau prendra le premier vol

sur le dos de son grand cygne, et emplissant l'univers de stupeur, emplissant de sa renommée les écritures, et gloire éternelle au nid où il naquit.»

La seconde rédaction dit : « Du mont qui porte le nom du grand oiseau, prendra le vol le fameux oiseau qui remplira le monde de sa grande renommée.»

Que signifie d'une part : le grand oiseau artificiel prendra *son premier vol* sur le dos de son grand cygne? — et d'autre part qu' «il prendra son vol du mont qui porte son nom»? Voici, je crois, le mot de l'énigme. Pour cygne, Léonard s'est servi de l'expression ancienne de *cecero : « Sopra del dosso del suo magnio cecero.»* Or, Monte Ceceri est aussi le nom de la montagne qui s'élève à un quart d'heure à peine à l'orient au-dessus de Fiesole. Son sommet dénudé, en forme de dos, était particulièrement propice au départ du grand volatile. C'est donc du Mont « des Cygnes » que Léonard voulait faire envoler pour la première fois son oiseau qu'il baptisait également du nom de *Cygne*.

Par un rapprochement curieux, c'est à Fiesole que se rapporte la première date consignée dans ce cahier, pour rappeler un détail dans la manière de prendre son vol d'un oiseau de proie qu'il appelle cortone et qu'il vit le 14 mars 1505 en allant à Fiesole, au-dessus de la position de Barbiga (p. 143).

Les expressions dont Léonard se sert dans cette allégorie pour marquer l'admiration que produiraitle départ du « Cygne» semblent indiquer qu'il ne doutait pas du succès de son vol. J'avoue que pour ma part j'ai une telle confiance en Léonard qu'il me semble qu'il aurait effectivement réussi.

On a pu voir que nous n'avions pas marchandé nos éloges à la manière admirable dont était faite cette publication. Sa perfection même nous invite à signaler deux points sur lesquels il y aurait lieu, ce nous semble, d'examiner si l'on ne pourrait faire encore mieux. Les voici :

Dans la série des seconds fac-similés, isolés en regard des transcriptions des textes, on a retourné par la photographie ces croquis, afin que les lettres explicatives qui les accompagnent soient replacées dans le sens usuel. Malgré cela, les lettres de Léonard sont souvent fort indistinctes et enchevêtrées dans les lignes des croquis; il est souvent presque impossible de suivre sur les figures l'explication du texte, d'autant plus que, par la seconde reproduction, les lignes sont plus empâtées. Puisqu'il s'agit, dans cette seconde série, non plus de certifier l'exactitude du document, mais d'en faciliter l'intelligence au lecteur, ne serait-il pas préférable, dans certains cas seulement, de refaire au tire-ligne les tracés géométriques de Léonard et de les accompagner de lettres facilement compréhensibles? Le fait d'avoir indiqué en marge toutes les lettres qui se retrouvent dans les figures ne remédie guère à l'inconvénient signalé.

Le second point se rapporte aux traductions de M. Ravaisson. Il semble s'y être appliqué avec un soin particulier; il a cherché à conserver le plus possible à son texte français une coloration léonardesque en choisissant les expressions françaises les plus consonnantes avec celles italiennes de Léonard, surtout quand elles ne sont plus aussi couramment employées de nos jours. Cette idée est heureuse, à condition de ne pas en abuser au détriment de la clarté du texte, par l'emploi de trop de mots peu usités, dont le sens n'est pas clair ou peut avoir varié. Car enfin, il me semble que c'est la plus grande fidélité de la pensée de Léonard exprimée avec le plus de clarté possible qui doit être le but à atteindre dans cette traduction, plutôt que de créer une œuvre littéraire un peu archaïque, mais qui

n'en reste pas moins factice. A l'appui de ma pensée, je citerai l'expression *centre de son circonvolubile.* Je préférerais centre de rotation, ou encore éléments mécaniques et non *éléments machinaux.* Il me semble qu'il vaudrait mieux employer les expressions techniques ou scientifiques *actuellement en usage* pour désigner les choses dont Léonard parle, que ces expressions peu usitées ou vieillies, dont le sens peut ne pas être clair et doit dérouter ceux qui ne connaissent pas l'italien [1].

Dans ce petit recueil d'un caractère si spécial, Léonard a aussi marqué la trace de son génie à la fois mystérieux et sublime par une ou deux de ces pensées qui tombent parfois de sa plume comme des perles exquises.

« Le mensonge, écrit-il dans une note ajoutée au sommet du fol. 12, vilipende et dégrade à tel point que, alors même qu'il dirait sur Dieu de grandes et belles choses, cela lui enlèverait de sa grâce et de sa divinité. Et la vérité est d'une telle excellence que, si elle loue des choses minimes, elles deviennent nobles [2]. »

Et en marge de la même page :

« Mais toi qui vis de songes, tu prends plus de plaisir aux raisons sophistiques et aux coquineries des hâbleurs dans les choses grandes et incertaines qu'aux raisons certaines et naturelles de hauteur moindre. »

HENRY DE GEYMÜLLER.

(*La suite prochainement.*)

1. Je demande la permission de signaler à M. Ravaisson quelques passages où sa traduction ne rend pas exactement le sens de l'italien :

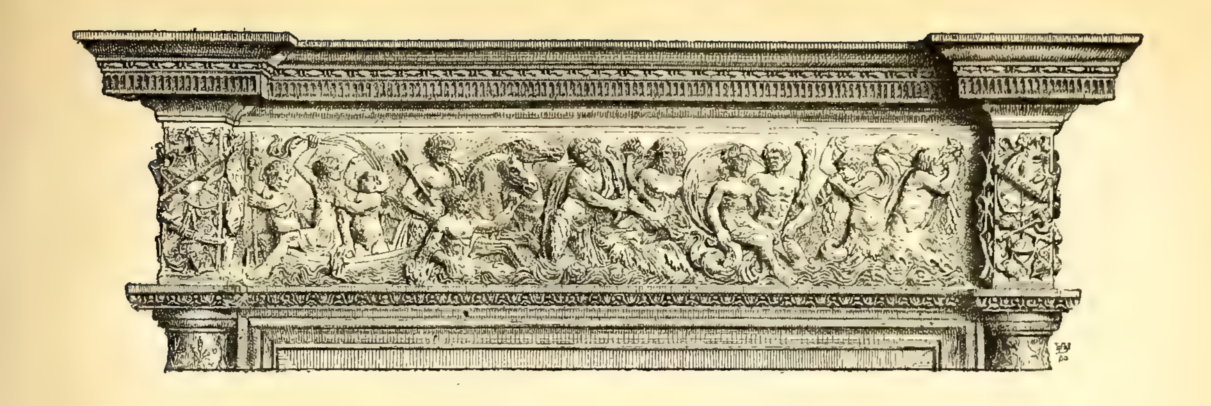
Page 72. « L'ucello *torcera* il moto *dirieto* all'impeto dell'allia », l'oiseau *tordra* le mouvement *derrière* l'élan de l'aile. Le sens est : l'oiseau *détournera* (dans le sens de courber, dévier) son mouvement *après* (à la suite de) l'élan de l'aile. — Page 92. « Traforamenti delle penne maestre » ; il serait mieux de dire : les ajours ou intervalles entre les plumes maîtresses, et non pas leurs transpercements. — Page 106. « L'ucello . premerassi l'aria infralle coste e la punta dell'alie, in modo che la condensera e daralle moto all'a in su » signifie : l'oiseau... se pressera l'air entre les côtes et la pointe de l'aile, de manière à la comprimer et lui donnera le mouvement de bas en haut. — Page 110. Le centre de sa gravité *au-dessus* du centre de grave, et non pas *sur* le centre, etc. — Page 116. Il faudrait dire : l'air se condense et résiste *au ramer* des ailes, et non pas *aux rames* des ailes.

2. Je n'ai pas suivi ici et dans le passage suivant la traduction littérale de M. Ravaisson, afin de rendre d'une façon plus saisissante la forme et la pensée de Léonard. M. Ravaisson traduit : « de bien grandes choses de Dieu », alors que l'abréviation « bé gran cose » me semble évidemment signifier : « belle gran cose ».



Le rédacteur en chef, gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.



LA PROPAGANDE

DE

LA RENAISSANCE EN ORIENT

PENDANT LE XVe SIÈCLE[1]

LA HONGRIE

I



Tandis que les contrées situées de ce côté-ci des Alpes — France, Allemagne, Pays-Bas, etc. — acceptaient si tardivement la révolution accomplie par l'Italie, la Hongrie en apprécia de bonne heure tous les bienfaits. Elle se laissa séduire par la culture antique, par l'autorité de si grands exemples, par les facilités qu'offraient les méthodes nouvelles pour résoudre les problèmes les plus divers. La Renaissance, en effet, personnifiait le progrès sous toutes ses formes, en matière de science et d'industrie aussi bien qu'en matière de littérature ou d'art.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. VIII, p. 274, et t. IX, p. 19.

Tout d'abord s'offrent à nous une série de prélats amis des lettres et familiarisés avec l'humanisme par un séjour prolongé en Italie : tel le cardinal Denys Széchi († 1465), archevêque de Gran (l'antique Strigonium), qui avait fait ses études à Padoue, vers 1426.

Le successeur de Széchi à l'archevêché de Gran, le cardinal Jean Vitez († 1472), rapporta de la Péninsule le goût le plus vif pour la littérature et un véritable talent d'écrivain : ses contemporains sont unanimes à louer l'élégance de son style. De retour dans sa patrie, il devint successivement secrétaire de Jean Hunyade, évêque de Groszwardein (1447), chancelier, archevêque de Gran (1465), et enfin cardinal (1471). Ses dernières années furent troublées par ses dissentiments avec le roi Mathias, dont il encourut la disgrâce après avoir été longtemps son conseiller favori.

Non content de fournir à ses jeunes compatriotes les moyens de compléter, comme il l'avait fait lui-même, leurs études dans la patrie de l'humanisme, Vitez entretint un commerce épistolaire assidu avec ses anciens hôtes d'Italie ; il achetait ou faisait copier partout des manuscrits rares ; aujourd'hui encore les épaves de sa bibliothèque, dispersées d'un bout à l'autre de l'Europe, et reconnaissables à ses armoiries, un lys et un lion, ainsi qu'aux annotations tracées en marge, sont fort prisées des bibliophiles et des philologues. Grâce à lui, les villes de Wardein et plus tard de Gran devinrent des centres littéraires et scientifiques, d'une réelle importance : outre l'Italien Pietro Paolo Vergerio, qui y termina sa carrière [1], le célèbre astronome Regiomontanus y fit un long séjour.

Le neveu de Jean Vitez, Jean de Czesmicz (Janus Pannonius), ne passa pas moins de onze années en Italie. Il y suivit le cours de Guarino de Vérone et y puisa le culte le plus ardent pour les lettres classiques. C'est pendant ce séjour, en 1458, que Janus Pannonius se fit pourtraire, à Padoue, par Mantegna, en compagnie de son ami Galeotto Marzio de Narni. Il célébra dans une élégie latine le talent du grand artiste padouan. D'autres essais poétiques, qui pèchent par l'abus de la mythologie [2], puis la fondation d'une très riche bibliothèque grecque et latine, des relations épistolaires suivies avec les représentants de l'humanisme, Callimaque, le cardinal de Pavie, Georges

1. Reumont, *Di tre Prelati ungheresi* (*Archivio storico italiano*, 1875, t. XX, p. 295-314). — *Anonimo* de Morelli, p. 145. — Fraknoi, *Mathias Corvinus*, p. 291-292.

2. Un choix de ces poésies a été donné par M. Abel dans ses *Analecta ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia* (Pesth, 1880).

de Trébisonde, Marsile Ficin, l'entretinrent dans ces dispositions. Nommé évêque de Cinq-Églises (1459), il se sentit isolé et comme exilé dans sa patrie : on juge de la joie qu'il éprouva lorsqu'il lui fut donné de retourner à Rome, en qualité d'ambassadeur auprès du pape Paul II ! Janus Pannonius mourut jeune encore, en 1472 : il ne comptait que trente-huit ans environ. Un de ses projets favoris avait été la création à Bude d'une université calquée sur le modèle de celles de l'Italie.

Des prélats, le goût des lettres ne tarda pas à gagner les souverains : Ladislas V le Posthume, roi de Hongrie et de Bohême (1444-1458), marqua, malgré sa jeunesse (il mourut à dix-neuf ans), parmi les fauteurs de l'humanisme. Ce fut pour lui qu'Æneas Sylvius Piccolomini, le futur pape Pie II, rédigea le traité sur l'éducation des princes : *Tractatus de Liberorum educatione.* Les leçons d'Æneas Sylvius portèrent leurs fruits, si nous en jugeons par la lettre que Ladislas écrivit, à quelques années de là, en 1454, à Alphonse d'Aragon, roi de Naples, pour le prier instamment de lui envoyer un ou deux volumes traitant des hauts faits et gestes des Romains; il désirait, affirmait-il, s'en inspirer pour le gouvernement de ses peuples [1].

Venons-en à notre objectif principal, les choses de l'art. On admet, et avec raison à mon avis, que la dynastie des Anjou de Naples, qui régna en Hongrie de 1308 à 1386, établit entre ce pays et l'Italie des relations multiples. Les principes d'art nouveaux, tels que les formulait l'École florentine, eurent plus de peine à pénétrer dans l'antique Pannonie. Les influences italiennes, que l'on constate, soit dans les constructions de la Dalmatie, soit dans quelques manuscrits à miniatures, relèvent toutes encore du moyen-âge. Tel est le missel écrit entre les années 1403 et 1415, et enluminé par quelque miniaturiste florentin, un contemporain de Spinello Aretino ou de Starnina, fixé dans une des provinces de l'Autriche actuelle. Ce manuscrit, enlevé par les Turcs en même temps que la bibliothèque de Mathias Corvin, a été, en 1889, restitué par le sultan à l'empereur François-Joseph II; il a été publié à Vienne en 1891 sous le titre de *Misale Glagoliticum Hervoiae ducis Spalatensis,* par MM. Iagic, Thalloczy et Wickhoff.

Il ne fallut rien moins que l'initiative d'un aventurier florentin, fixé sur les bords du Danube, pour frayer un chemin aux conquêtes

1. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums,* t. II, p. 318. — Abel, *Analecta ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia,* p. 156.

d'un Brunellesco et d'un Donatello. Cet initiateur, le véritable protagoniste de la Renaissance en Hongrie, fut le célèbre Filippo Scolari, surnommé Pippo Spano (1369-1426), comte de Témesvar et d'Osora, capitaine général des armées du roi Sigismond. De même qu'il laissa dans sa ville natale des traces de sa libéralité, entre autres le célèbre temple de Sainte-Marie des Anges, édifié sur les plans de Brunellesco, de même il attira ses compatriotes dans sa patrie d'adoption. (Il fit entre autres donner à son frère, Andrea degli Scolari, le siège épiscopal de Varadin.) Dès les premières années du xve siècle, il occupait un certain nombre d'artistes italiens, et parmi eux un bolonais, dont on ignore le nom, élève de Pellegrino « della tarsia », et par conséquent familiarisé, comme son maître, avec la marqueterie, et la sculpture en bois. En 1409, il s'assura le concours du Florentin Manetto Ammanatini, surnommé « il Grasso » (1384-1450), architecte habile, plus connu comme héros de la désopilante nouvelle intitulée « il grasso Legnaiuolo ». Pendant plus de quarante ans, Manetto construisit églises et palais, tant pour le compte de Spano que pour celui du roi Sigismond. En 1426, à l'occasion de son ambassade à la cour de Pesth, Rinaldo degli Albizzi, le célèbre diplomate florentin, ne manqua pas d'aller rendre visite à Manetto, qui lui fit cadeau d'un flacon à vin en fer, d'un cimeterre, d'une escarcelle en cuir bouilli et d'un tapis. A Osora, la principale des possessions de Spano, Rinaldo reçut de la femme de ce personnage l'accueil le plus magnifique; il admira le château, qui était très beau, ainsi que plusieurs églises récemment bâties et très richement ornées. Non moins somptueuse était la chapelle funéraire que Spano s'était fait ériger à Albareale[1]. Le fondateur de toutes ces merveilles mourut malheureusement cette même année, le 27 décembre.

Après la mort de son premier protecteur, Manetto sut capter la faveur de Sigismond; comme preuve de son influence sur ce monarque, il faut relever la circonstance que l'artiste improvisé diplomate se chargea auprès de lui de négociations secrètes pour le compte du gouvernement florentin. L'argent lui vint en même temps que les honneurs : en 1442, il avait en dépôt, au « Monte » de Florence, plus de 4,000 florins, soit au moins 200,000 francs; ce qui ne l'empêcha pas, dans sa déclaration de biens, de se répandre en lamentations,

1. « Vedemo la capella sua, fatta di nuovo, per sua sepoltura, adorna molto, e bene dotata e di ricchi paramenti. » (*Commissioni di Rinaldo degli Albizzi per il Commune di Firenze*, t. II, p. 589-590.)

d'affirmer qu'il ne gagnait rien, que le pays était ravagé par les luttes entre les barons et par les incursions des Turcs, qu'il désirait



PORTRAIT DE PIPPO SPANO, PAR ANDREA DEL CASTAGNO.

(Couvent de Sainte-Apollonie, à Florence [1].)

retourner à Florence, mais qu'il n'avait pas un sou vaillant. Ces

1. Nous devons à l'obligeance de MM. Hachette de pouvoir reproduire ici cette gravure, qui est empruntée, ainsi que celle de la page 365, à l'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance.* N. D. L. R.

doléances, qui alternent avec l'énumération de ses propriétés et de ses placements, forment un mélange véritablement comique. — Le Grasso mourut en Hongrie en 1450 [1].

En même temps que Manetto, nous trouvons au service de Spano le peintre Masolino da Panicale, le maître de Masaccio. Nous ignorons toutefois la durée de son séjour et la nature de ses travaux. Selon toute vraisemblance, il travaillait à la décoration de la chapelle funéraire de ce seigneur, à Albareale, ouvrage auquel prirent part plusieurs autres artistes toscans [2]. Masolino se trouvait encore en Hongrie en 1427, attendant le payement de sommes qui lui étaient dues par les héritiers de Spano [3].

Jean Hunyade, l'héroïque défenseur de la Hongrie († 1456), n'eut guère le loisir, pendant sa régence si agitée, d'imprimer une direction quelconque au goût de ses compatriotes; il s'en remit de ce soin à son fils, le grand Mathias Corvin. Mais nous savons que c'était un prince fort lettré, ainsi qu'en font foi ses lettres échangées avec le Pogge [4].

Différents auteurs affirment qu'un Italien nommé Paolo Santini, de Duccio en Piémont ou de Doccia en Toscane (« Paulus Sanctinus Ducensis ») remplit, vers 1440, les fonctions d'ingénieur militaire au service du roi de Hongrie et composa pour lui un *Traité d'architecture* dont le manuscrit est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale [5].

1. *Novella del grasso Legnajuolo;* Florence, 1886, p. 62, 68. — *Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti,* éd. Milanesi; Florence, 1887, p. XXIII-XXXI. Cf., p. 64 et suiv.

2. *Missale Glagoliticum,* p. 122.

3. Milanesi, *Sulla storia dell' Arte toscana,* p. 287.

4. Voigt, *Die Wiederbelebung,* t. II, p. 319. — Fraknoi, *Mathias Corvinus,* p. 291.

5. Venturi, *Essai sur les ouvrages de Léonard de Vinci,* p. 54-55. — Libri, *Histoire des Sciences mathématiques,* t. I , p. 227. — Le manuscrit est intitulé : « Pauli Sanctini Ducensis tractatus de re militari et de machinis bellicis; accedunt figuræ. » (On lit en marge cette note : « Is liber olim in Bibliotheca imperatoris Turcarum fuisse fertur : vide notam præfixam. ») L'écusson peint sur le folio 1 a été gratté et recouvert de couleur, il en est de même de plusieurs passages (folios 2 v°, 5). D'Anse de Villoison (*Notices des Manuscrits passés de Constantinople,* n° XVI), Venturi (*Dell' origine delle odierne Artiglierie,* p. 115), Marsand (*Les Manuscrits italiens,* t. II, n° 704), C. Promis (*Trattato di Architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini,* t. II, p. 25-29), se sont occupés de ce beau manuscrit. D'après les uns, il aurait été rédigé de 1330 à 1340; d'après d'autres en 1400 ou 1440; d'après l'ignare Marsand au XVIIe siècle! Promis affirme qu'il peut être considéré comme

Le manuscrit en question (fonds latin, n° 7239) provient effectivement du sérail de Constantinople, où sont allés échouer tant de manuscrits de la bibliothèque de Mathias Corvin (il en a été rapporté en 1688 par M. de Girardin, ambassadeur de France près la Porte); mais cette circonstance ne suffit pas à prouver que Santini ait été employé, soit par Jean Hunyade, soit par son fils Mathias [1].

Quoi qu'il en soit, le manuscrit de la Bibliothèque nationale mérite de nous arrêter un instant, eu égard à la valeur exceptionnelle des miniatures dont il est enrichi. Ces miniatures, traitées à l'aquarelle plutôt qu'à la gouache, sont d'une liberté étonnante pour le xve siècle, vives et spirituelles au possible. La tâche de l'enlumineur n'était pas des plus aisées; il s'agissait d'illustrer toutes sortes d'inventions plus ou moins chimériques, à la Léonard de Vinci : l'emploi de chiens portant des pots remplis de feu destinés à effrayer les chevaux; celui de bouées de sauvetage attachées au cou (folio 82, verso), etc., etc.

II

A l'époque que j'étudierai plus spécialement, dans le dernier tiers du xve siècle, un souverain également distingué par son courage, sa générosité, son ardent amour des jouissances intellectuelles, se fait, sur le Danube, le champion de la Renaissance florentine;

un extrait du manuscrit de Taccola (Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, coll. Nani, n° 34), rédigé en 1449 et pourvu d'une préface par le même Santini, qui l'offrit au Colleone († 1475); texte et illustration seraient identiques, ou peu s'en faut, dans les deux manuscrits.

1. Je réunis en note quelques observations sur ces miniatures, qui mériteraient d'être étudiées à fond. Les costumes ont encore quelque chose d'archaïque et le paysage est traité dans une donnée tout à fait rudimentaire. La femme drapée et casquée (sur le casque, une figure de centaure) du folio 1 (répétée presque textuellement sur le folio 2) est plus libre et plus pleine que les autres compositions; elle pourrait bien être d'une autre main. La bordure du folio 5 contient une tête de trois quarts (peut-être le portrait de Mathias Corvin?) et en face une tête de femme vue de profil. Au folio 71, on voit la copie de la médaille de Franc. Sforza par Pisanello, face et revers; au folio 72 verso, la copie de six médailles du même maître; aux folios 106 verso — 107, le dessin d'un des chevaux de Venise, représenté deux fois sous deux faces différentes (une des jambes de devant levée, celles de derrière posées à plat; une sorte de collier autour du cou, et, sous ce collier, un masque humain barbu; les crins relevés entre les oreilles); aux folios 113 verso — 114, une carte avec des vues de villes. « Qua fu Troja grande; » aux folios 111 verso — 112, une vue de Constantinople.

celle-ci n'a pas compté, même en Italie, de protecteur plus brillant, plus enthousiaste, que Mathias Corvin (1443-1490[1]). Ce prince n'avait d'ailleurs rien à envier pour l'astuce aux tyranneaux italiens de son temps. Un de ses conseillers lui ayant persuadé d'inviter les magnats à un grand festin et de les retenir ensuite prisonniers jusqu'à ce qu'ils eussent payé une forte rançon, il commença par mettre la main sur ce charitable donneur d'avis et par frapper sur lui une contribution de 60,000 marcs[2].

Fidèle aux traditions de son père Jean Hunyade, Mathias, qui était plus lettré que n'importe quel monarque d'Occident (outre le hongrois, il savait le latin, le grec, le turc, l'allemand et diverses autres langues), remplit sa cour de savants, de poètes, d'artistes représentant les doctrines nouvelles.

Le mariage de Mathias avec la fille du roi de Naples, Béatrix (1476), ne pouvait que le confirmer dans ses tendances. C'étaient de vaillantes femmes que ces princesses de la maison d'Aragon, moitié espagnoles, moitié italiennes : la sœur de Béatrix, Éléonore, duchesse de Ferrare, sa nièce Isabelle, duchesse de Milan, ont marqué profondément leur trace dans les annales d'une époque si troublée. Béatrix demeura attachée de cœur et d'âme aux intérêts de sa famille, ainsi qu'en font foi d'innombrables lettres échangées avec sa sœur Éléonore et publiées dans les *Monumenta Hungariæ historica*.

Ces lettres sont d'ailleurs d'un formalisme fastidieux : « Illustrissima et potentissima Ducissa, soror nostra colendissima », écrit Béatrix, et Éléonore de lui répondre : « Sacra et serenissima Majestas, mater et domina mea observandissima. » Elles ne se parlent

1. Les sources auxquelles j'ai emprunté les éléments de cette étude sont, avant tout, les *Monumenta Hungariæ historica*, publiés par les soins de l'Académie de Pesth, et presque uniquement composés, par bonheur, de documents latins. Le mémoire de mon regretté ami Alfred de Reumont, *la Biblioteca corvina* (Florence, 1879), m'a fourni quelques informations intéressantes. J'ai eu longtemps sous les yeux un volume qui paraissait fait avec beaucoup de soin et qui est fort richement illustré : le *Matyas Kiraly Elete*, de Mgr Wilmos Fraknoi (Pesth, 1890) ; mais il demeurait pour moi lettre close, comme les manuscrits grecs pour les moines du moyen âge : « Hungaricum est, non legitur. » Je déplorais ce particularisme à outrance qui constitue une cause d'infériorité si sensible pour les sciences historiques de notre temps. Dans l'intervalle, l'auteur a eu pitié de mon ignorance et de celle de l'immense majorité de mes confrères : une traduction allemande, éditée en 1891 à Fribourg-en-Brisgau, rend aujourd'hui son volume accessible au public du reste de l'Europe.

2. *Monumenta Hungariæ historica*, t. I, p. 11, 12. Pesth, 1857.

qu'à la troisième personne, en s'appelant Votre Majesté, ou Votre Illustre Seigneurie. Nulle trace d'effusion, même d'affection; l'étiquette étouffe tout sentiment humain.



PORTRAIT DE MATHIAS CORVIN JEUNE.

(D'après une peinture murale du xve siècle, autrefois conservée à Rome.)

La correspondance des deux sœurs commence en 1480. (Antérieurement déjà Béatrix avait adressé plusieurs lettres à son beau-frère le duc Hercule.) Toutes deux déployaient la même ardeur, mais pour des objets différents : tandis que Béatrix, digne en cela de toute

sympathie, ne connaissait que les ambitions littéraires ou artistiques, ou encore des caprices de femme élégante, Eléonore ne s'occupait que du temporel. Dieu sait ce qu'elle extorqua de services à sa sœur : l'archevêché de Strigonie pour son fils Hippolyte, puis son appui pour le chapeau de cardinal, l'archevêché de Salzbourg pour le frère de son gendre, etc.

Béatrix, de son côté, multipliait les efforts. En 1486, elle entretient sa sœur, la duchesse de Ferrare, de son désir de fixer auprès d'elle quelques ouvriers en soie : « Alcuni nostri maistri sitayoli [1] ». C'est à cette missive que se rattache, selon toute vraisemblance, l'établissement, au service de Corvin, du fileur d'or « mastro Simonello dal horo tracto » (1489), originaire de Ferrare ou du moins apparenté dans cette ville[2]. La même année, Béatrix prie sa sœur de lui envoyer, à titre de lecteur, Georgio Alexandrino, pour remplacer « maystro Messere Hieronimo Forte de Theramo », qui venait de mourir [3].

A partir de 1487, Béatrix eut à ses côtés son jeune neveu le cardinal Hippolyte d'Este (1479-1520), premier du nom, qu'elle avait fait nommer, à l'âge de huit ans, archevêque de Strigonie (Gran), en remplacement de son oncle, le cardinal Jean d'Aragon. Ce prélat, aussi célèbre par son goût (il fut le principal protecteur de l'Arioste) que par sa cruauté (il fit arracher les yeux à un de ses frères, dans un accès de jalousie), résida en Hongrie à différentes époques, au milieu d'une cour aux trois quarts italienne. En 1488, comme la société d'Hippolyte ne suffisait pas à ce cœur inassouvi, Béatrix demanda instamment à sa sœur de lui envoyer un autre de ses fils, don Ferrante [4]. Entre temps, la visite du cardinal-légat Marco Barbo (1487) et celle de l'ambassadeur de Ludovic le More (1488), avec leur suite brillante, valaient à la Hongrie un regain d'italianisme [5]. Les fiançailles de Blanche-Marie Visconti Sforza avec Jean Corvin, fils de Mathias, devaient encore resserrer ces liens ; mais le projet d'union, caressé pendant près de quatre ans (1487-1490), semble avoir été rompu par la mort inopinée de Mathias.

Réservant pour des sections spéciales l'énumération des littérateurs et des artistes employés par Mathias et Béatrix, ainsi que la description des bibliothèques et des œuvres d'art nées sous les auspices

1. *Monumenta, Dipl.*, t. III, p. 207.
2. *Dipl.*, t. IV, p. 64.
3. *Dipl.*, t. III, p. 209.
4. *Dipl.*, t. III, p. 421, 431, 439, etc.
5. Malipiero, *Annali veneti*, p. 308 (*Archivio storico italiano*, 1843, t. VI).

du couple royal, je passerai ici en revue quelques-uns des autres emprunts faits à l'Italie par la cour de Hongrie. On tirait de la Péninsule des étoffes, des armes, des provisions de bouche, — olives, parmesan, châtaignes, poissons, — des « balbe » et des « balloni »,



PORTRAIT DE BÉATRIX D'ARAGON.

(Musée de Berlin.)

et jusqu'à des faucons dressés [1]. En 1487 l'ambassadeur de Ferrare écrit de Vienne à son maître que l'on ne trouve dans cette ville ni velours, ni tailleur sachant travailler à la mode italienne : il le prie

1. *Monumenta, Dipl.*, t. III, p. 240, 379, 436. En 1499 encore, la cour de Hongrie faisait venir de Florence pour 20,000 ducats par an d'étoffes de laine, de soie et d'or. « Fiorentini mette adesso pani de lana, de seda e d'oro in Ongheria e serve la corte per 20,000 ducati all' anno ». (Malipiero, *Annali veneti. Archivio storico italiano*, 1843, t. VII, p. 586.)

de lui faire faire en Italie un « zippone[1] ». Cependant le roi et la reine avaient à leur service un tailleur du nom de Simone, qui se rendait assez souvent en Italie pour y faire les achats d'étoffes nécessaires[2]. En 1489, la duchesse de Ferrare envoie à son fils, l'archevêque de Strigonie, pour les offrir à Mathias, une série de masques de carnaval[3]. Les modes se sont-elles modifiées à la suite de toutes ces relations? C'est ce que l'histoire ne nous dit pas.

Les industries françaises furent à leur tour mises à contribution : En 1489, Béatrix pria sa sœur de lui faire acheter à la foire de Lyon, cette foire « bellissima e di grandissima fama e nome », pour 500 ducats de toile de Cambrai et quelques autres articles[4].

On sait quelle catastrophe coupa court à tous ces efforts : Mathias mourut de mort subite à Vienne, le 6 avril 1490 : il ne comptait que quarante-sept ans.

Un contemporain a résumé comme suit cette vie si courte et si remplie : « Sur la fin de ses jours et se trouvant sans crainte d'ennemys, il devint fort pompeux et triumphant roy en sa maison, et fit grans amatz de beaulx meubles, et bagues, et vaisselle, pour parer sa maison. Toutes choses despeschoit de soy, ou par son commandement. Il se fit fort craindre, car il devint cruel; et puis fut en griefves malladies incurables, dont, en assez jeune aage (comme de vingt et huit ans, ou envyron), [il est mort], ayant eu toute sa vie labeur et travail plus que de plaisir[5]. » La mémoire du grand Hunyade n'a cessé

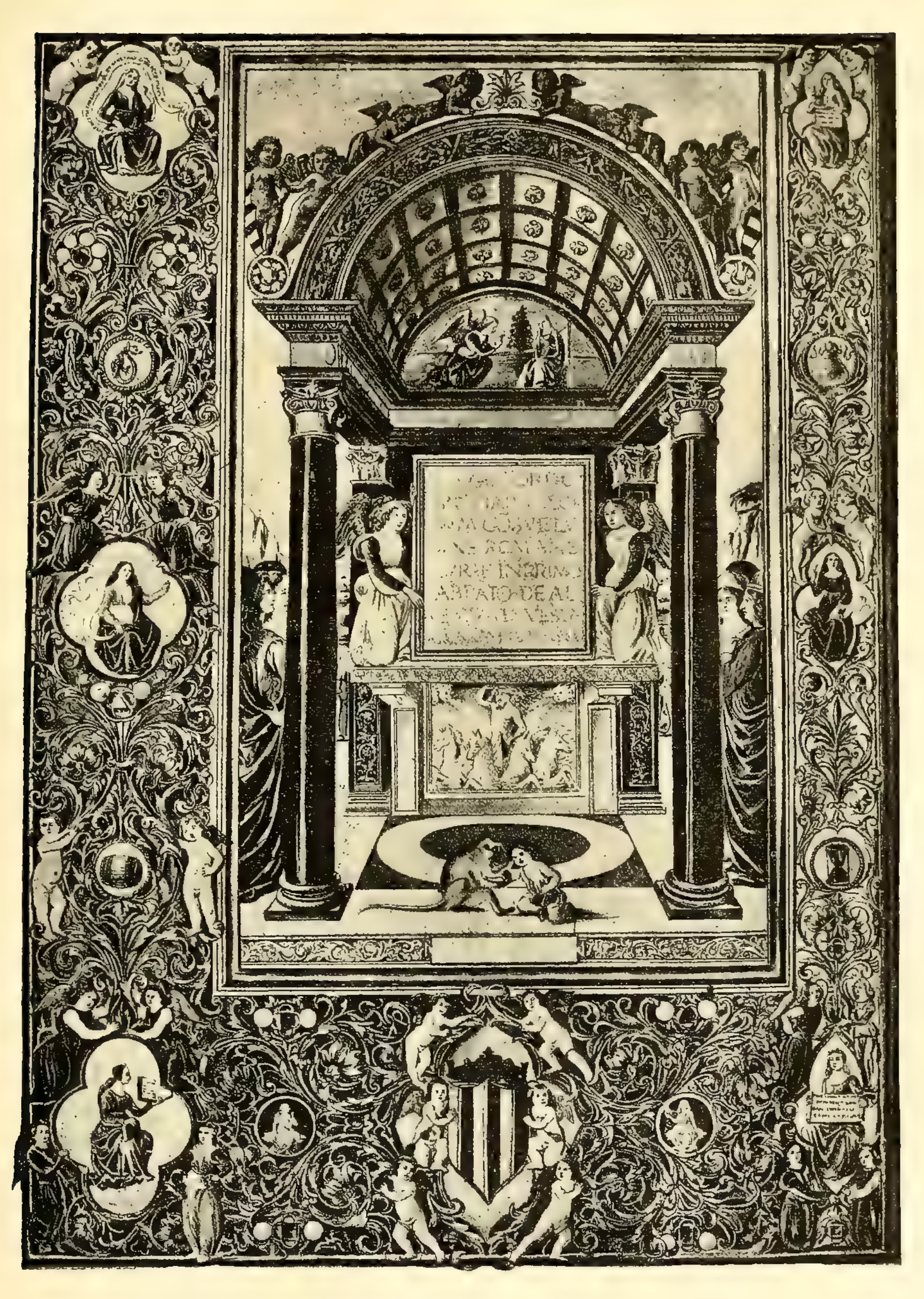
1. *Monumenta, Dipl.*, t. III, p. 243. Cf. p. 366-367.

2. D'Italie également vinrent les « olitores » (les jardiniers), ainsi que les agronomes, qui enseignèrent aux Hongrois l'art de fabriquer des fromages à la façon latine, sicilienne ou française. Quant aux chanteurs de la chapelle royale, ils avaient pour patrie, soit l'Italie, soit la France, soit l'Allemagne (plus vraisemblablement la Flandre) : « ædicula regia, accitis e tota Gallia Germaniaque cantoribus, exculta ». (*Monumenta, Dipl.*, t. III, p. 288, 295. Cf. p. 390, 398, 410, t. IV, p. 89, 105, 117.) Un orgue donné par Mathias Corvin à Caterino Zen se trouve aujourd'hui au Musée Correr à Venise (Sansovino, *Venetia,* éd. de 1604, fol. 260 verso)

3. *Monumenta, Dipl.,* t. IV, p. 8-10.

4. *Dipl.*, t. VI, p. 118-119.

5. Commynes, *Mémoires;* éd. Chantelauze, p. 496. On a accusé Béatrix, mais sans preuves, d'avoir empoisonné son époux. (*Diplom.*, t. IV, p. 176.) D'après un correspondant de Ludovic le More, elle aurait contribué à cet attentat parce qu'elle était fatiguée de Mathias, qu'elle était amoureuse de Maximilien et qu'elle craignait d'être dominée par sa future bru, Blanche-Marie Visconti. Ce qui est certain, c'est que, peu de semaines après cette catastrophe, elle s'occupait déjà de contracter un nouveau mariage qui lui assurerait le trône de la Hongrie.



FRONTISPICE DU BRÉVIAIRE DE MATHIAS CORVIN, PAR ATTAVANTE[1].

(Bibliothèque du Vatican.)

d'être populaire chez les Magyares : aujourd'hui encore le peuple répète ce dicton, dont je dois la connaissance à l'obligeante érudition de M. le Dr Malonyay : « Le roi Mathias est mort, la vérité a disparu. »

III

Quelque artificielle que soit la littérature néo-classique et malgré notre juste dédain pour tous ces fabricants de vers latins, nous devons enregistrer, comme un symptôme des plus caractéristiques, l'appel adressé par le roi Mathias à d'innombrables illustrations de la poésie ou de l'érudition italiennes. Disons à sa louange que, si ces efforts avaient des chances d'aboutir quelque part, c'était bien dans une contrée où la langue latine était si répandue qu'elle servit, jusqu'en 1842, d'organe officiel pour les procès-verbaux des débats parlementaires.

Parmi les savants ainsi conquis par le souverain de la Hongrie, citons pêle-mêle l'annaliste florentin Bartholomeus Fontius, qui semble avoir résidé à la cour de Pesth de 1488 à 1493 [1], Francesco Bandini, Filippo Valori, qui rédigea en 1485 son traité *De egregie, sapienter, jocose dictis et factis S. Regis Mathiae*, les poètes Aurelio Brandolini, Callimaque, Hieronymus de Termo, puis Taddeo Ugoleto de Parme, bibliothécaire du roi et précepteur du prince héritier, Simon Budai, qui versifiait en sept langues. Antonio Bonfini d'Ascoli (fixé en Hongrie en 1485, mort en 1502) mérite mieux qu'une simple mention; nommé lecteur de la reine, il traduisit en latin, à l'intention du roi, le *Traité d'architecture* de Filarete et rédigea ses *Rerum hungaricarum decades libris XLV comprehensas*, qui furent publiées à Bâle en 1543 et souvent réimprimées. Pour secrétaire, Corvin employait le rhéteur et médecin Galeotto Marzio de Narni, l'élève de Guarino et le condisciple de Janus Pannonius. Ce personnage chercha dans la suite fortune en France; il mourut à Lyon en 1478 [2]. Corvin échoua par contre dans ses tentatives pour attirer auprès de lui Marsile Ficin, le célèbre champion du néoplatonisme, ainsi que l'helléniste Argyropoulos. Il entretenait une correspondance régulière avec Politien, l'élégant poète ami des Médicis, et avec l'archéologue

1. Galletti, *Philippi Villani Liber de civitatis Florentiæ famosis civibus...*, p. 151, Florence, 1847.

2. Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, t. V, p. 566 et suiv. — Abel, *Analecta*, p. 291.

romain Pomponio Leto. Aussi partout en Italie, à Rome, à Florence, à Ferrare, les poètes célébraient-ils les louanges du monarque hongrois.

Il n'est pas surprenant, étant donnés de tels encouragements, que la manie de la versification fit de nombreuses victimes : en Hongrie, un des secrétaires de Mathias, Thomas de Nyrkálló, alla jusqu'à mettre en vers hongrois les lois et les coutumes de son pays [1].

D'autre part, cette propagande à outrance en faveur de la civilisation étrangère ne fut pas sans mécontenter les Hongrois; leurs protestations leur valurent de la part de Bonfini, l'historiographe de Mathias, les épithètes de Scythes et de Barbares.

La faveur témoignée par le roi aux adeptes de la magie et de la nécromancie provoqua également des murmures. Galeotto Marzio avait apporté d'Italie un volume traitant des sciences occultes; mal lui en prit, le manuscrit fut brûlé publiquement [2].

Un fait encore pour montrer jusqu'où la cour de Hongrie poussait l'engouement pour les modèles classiques : l'Allemand Andrea Herz, qui fonda une imprimerie à Bude et qui imprima en 1473 — retenons cette date — une *Chronica Hungarorum*, se servit, non de caractères gothiques, comme tous ses confrères contemporains sans exception, Allemands, Français, Anglais, etc., mais de caractères romains [3].

Je réunis dans une même section l'histoire des études littéraires, telles qu'elles se manifestèrent sous les auspices de Mathias, et celle de l'inappréciable bibliothèque formée par ses soins [4]. Plus que toute autre entreprise, l'enrichissement de cette collection avait le privilège de passionner le roi et de lui faire perdre toute mesure. Un chiffre donnera une idée des sacrifices qu'il s'imposait : il consentit à payer 1,500 florins d'or (de 75 à 100,000 francs) pour une Bible et un Missel [5], que les Médicis s'étaient chargés de faire transcrire à son intention, et 500 florins pour un bréviaire qu'il acquit d'un Capponi. Ses émissaires

1. Schwicker, *Geschichte der ungarischen Litteratur*. Leipzig, 1889.

2. Cantù, *Histoire des Italiens*, t. VIII, p. 338.

3. Voy. le fac-similé apud Fraknoi, p. 299.

4. Voy. L. Fischer, *König Mathias Corvinus und seine Bibliothek*. Vienne, 1878. — Reumont, *La Biblioteca corvina*; — *L'Art* (1877, t. III, p. 25 et suiv.); — *La Revue critique* (1883, t. II, p. 494); — *Centralblatt für Bibliothekswesen* (mai 1886). — M. Csontosi a étudié, dans l'« Archæologia Ertesito » de 1885, les manuscrits de la Corvinienne enluminés par Attavante.

5. Plusieurs savants allemands ont prétendu que ces manuscrits se distinguaient par la richesse de l'illustration, non par la correction du texte. Mais Mgr Fraknoi a montré quelle valeur la plupart d'entre eux offraient au point de vue philologique.

mettaient en coupe réglée jusqu'à la Grèce et l'Asie mineure. Mais aussi quel triomphe lorsqu'un connaisseur tel que Ludovic le More demandait au monarque magyare de lui prêter ou de faire copier pour lui quelque manuscrit unique! En 1488, le Festus Pompée, conservé dans la Bibliothèque de Bude, lui procura cette haute satisfaction d'amour-propre. Ludovic, ajoute le secrétaire qui écrit à sa place, se délectait surtout aux écrits inédits : « Libentissime legit, quæ non sint vulgo communicata[1]. »

Cette bibliothèque du château de Bude, Mathias voulait qu'elle se distinguât à la fois par la correction des textes et le luxe de l'illustration. Comme les miniaturistes de talent faisaient défaut dans ses États, il résolut de s'adresser à ceux de Florence, marché sans rival où s'approvisionnaient alors toutes les bibliothèques de l'Europe. Il arriva ainsi que, dans l'histoire des arts, le souvenir du prince des miniaturistes italiens — Attavante — se rattache intimement à celui du monarque hongrois, sans qu'une rencontre personnelle ait jamais eu lieu entre eux[2].

En tête des autres miniaturistes employés par Mathias figure Gherardo, le compatriote et l'émule d'Attavante. Nous avons ensuite à enregistrer les noms de Blandio, qui rapporta, en 1471, des manuscrits de Rome, et d'Antonio Sinibaldi de Florence. Parmi les copistes citons les Florentins Pietro Cennini, fils de Bernardo, Martino, Antonio et Francesco, qui travaillaient sous la direction de Naldo Naldini, puis Sebastiano Salvini, également de Florence, Sigismondo de' Sigismondi, qui avait pour patrie Ferrare, Niccolò da Faenza, Giovanni Francesco da San Gemignano.

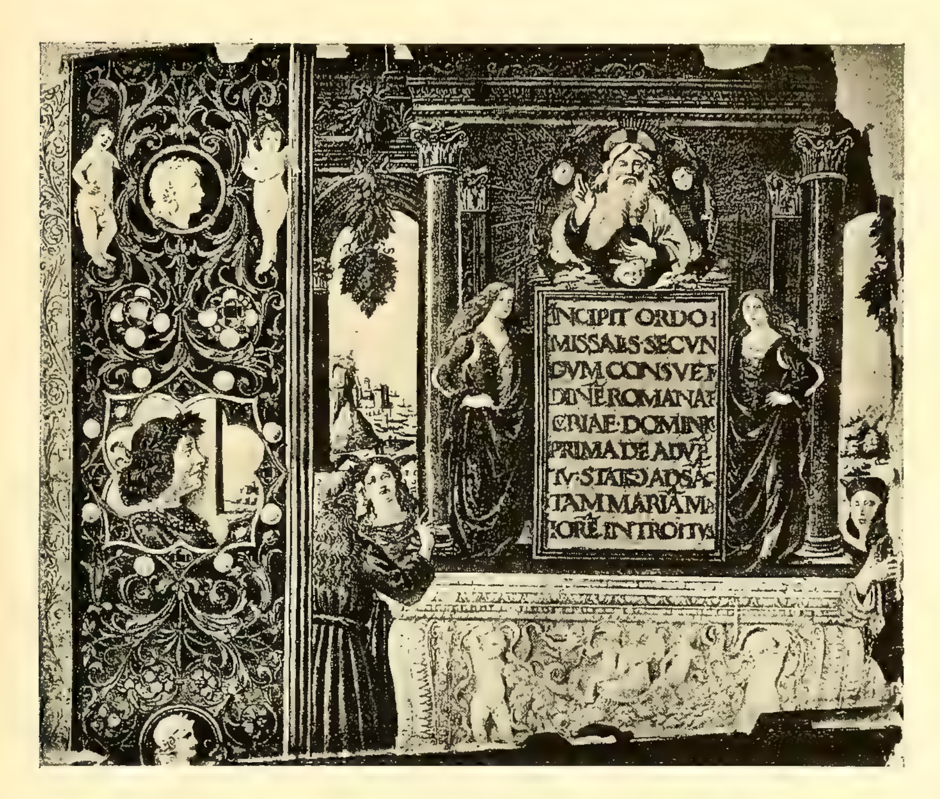
Un érudit hongrois du XVIe siècle, Nicolas Olahus (1493-1562), qui eut encore l'occasion de connaître quelques-uns des copistes-enlumineurs employés par Mathias, affirme que le roi en occupait continuellement une trentaine à Bude même. Le Dalmate Félix de Raguse, qui s'entendait aussi bien à la peinture (« in ipsa quoque pictura exercitatus ») qu'à la philologie latine, grecque, chaldaïque et arabe, surveillait leurs travaux.

1. *Diplom.*, t. III, p. 445-446. Cf. d'Adda, *Indagini... sulla Libreria Visconteo Sforzesca del castello di Pavia*, t. I, p. 143.

2. Le plus beau des manuscrits enluminés par Attavante pour son royal client est le Missel aujourd'hui conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles; je ne m'étendrai toutefois pas ici sur ce chef-d'œuvre de la miniature; l'étude que je lui ai consacrée, il y a une dizaine d'années, dans la *Gazette archéologique* (1883), me dispense d'y revenir.

Dans les reliures de la Corvinienne les influences orientales luttent avec les motifs classiques : à côté d'entrelacs se développent des vases donnant naissance à des fleurs artistement groupées [1].

Au moment de la mort de Mathias, 150 volumes environ restaient en cours d'exécution à Florence. Laurent le Magnifique, toujours à



FRONTISPICE DU MISSEL DE MATHIAS CORVIN, ENLUMINÉ PAR ATTAVANTE.

(Bibliothèque royale de Bruxelles.)

l'affût des belles choses, profita de la disparition du brillant souverain de la Hongrie pour incorporer à sa bibliothèque un certain nombre de ces manuscrits [2]. Les autres furent finalement payés par le roi Ladislas.

Nous devons à Olahus quelques détails sur l'installation de la bibliothèque. Après nous avoir appris que le château royal était

1. Voy. Bucher, *Gesch. der techn. Künste*, t. III, p. 143-145. — Adam, *der Bucheinband;* Leipzig, 1890, p. 201-203.

2. Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 239.

construit tout entier en pierre, qu'on y admirait des salles aux voûtes élégantes, aux boiseries enrichies d'or ou de couleurs, Olahus ajoute que la bibliothèque fondée par Mathias occupait deux pièces voûtées, l'une consacrée aux manuscrits grecs, l'autre aux manuscrits latins. Chaque rayon était couvert d'une tenture de soie, sur laquelle était inscrit le nom de la discipline à laquelle le rayon était consacré. Deux autres bibliothèques, inférieures aux précédentes, étaient installées dans d'autres parties du château.

Sous les successeurs de Mathias, la bibliothèque que ce prince avait réunie avec tant d'amour reçut plus d'une atteinte. C'est ainsi, affirme-t-on, que le roi Ferdinand Ier en fit transporter une partie à Vienne. Mais le coup le plus grave lui fut porté par les Turcs, qui, dans l'espace de quinze ans, s'emparèrent trois fois de Bude (1526, 1529, 1541). En 1526, au témoignage d'Olahus, ils déchirèrent une partie des volumes et emportèrent les autres, après en avoir enlevé les ornements en argent. (D'après Mgr Fraknoi, la spoliation de la bibliothèque n'aurait eu lieu qu'en 1541.)

Aujourd'hui les manuscrits de la Corvinienne sont dispersés aux quatre coins de l'Europe, même après la restitution, faite à l'empereur François-Joseph, des derniers volumes conservés au sérail de Constantinople. On en a retrouvé jusqu'ici 134, non compris les deux manuscrits que mon ami M. Henry Omont, l'érudit conservateur de la Bibliothèque nationale, a découverts il y a peu de temps en Angleterre, à Cheltenham, et qu'il a eu l'obligeance de me signaler [1]. « Habent sua fata libelli. »

E. MÜNTZ.

(*La suite prochainement.*)

1. N° 3010. « Titi Livii Patavini de secundo bello Punico liber primus... » A la fin : « Johannes Franciscus Martius Geminianè est scriptor. » Le 1er fol. encadré ; au bas les armes de Mathias Corvin et les lettres M. A. dans une couronne soutenue par deux anges. Ce manuscrit provient de la bibliothèque de Lamoignon. xve siècle. Parch., in-folio, rel. maroq. bleu (Debure), tranches ciselées. — N° 4631. « S. Cypriani de habitu virginum. » Enluminé aux armes de Mathias Corvin. — Provient de la bibliothèque de Lamoignon. xve siècle. Parch., in-folio, tranches ciselées.

LES DESSINS D'INGRES

AU

MUSÉE DE MONTAUBAN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

LE VŒU DE LOUIS XIII



A la suite du Salon de 1819, où il avait exposé plusieurs toiles appréciées, Ingres reçut du ministre de l'Intérieur la commande d'un tableau qui devait marquer une date dans sa carrière. Jusque-là il n'avait guère traité que des sujets d'histoire ou de fiction confinant à ce qu'on appelle le *genre* ou l'*anecdote;* l'occasion lui était enfin donnée de faire œuvre de « style », en abordant la plus haute source d'inspiration que comporte l'art, je veux dire le sentiment religieux[2].

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. XII, p. 177.

2. *Jésus remettant les clefs à Saint-Pierre* ne peut être mis en ligne de compte, au moins pour la réputation du peintre, car il était relégué dans l'église de la Trinità de' Monti, et « pour ainsi dire oublié et perdu loin de Paris ». Ingres brûlait de tracer une « grande page », qui fût vraiment son coup d'essai. (Corresp. ap. *Ch. Blanc,* Ingres, sa vie, son œuvre, p. 68.)

Ingres pouvait à bon droit se croire préparé à une telle entreprise par l'étude acharnée de Raphaël à laquelle il consacrait la meilleure partie de son temps, depuis près de quinze ans.

A vrai dire, ce n'était point l'Italie qui lui avait révélé le prix de cette transfiguration de la nature par l'esprit qu'on nomme le style. Ch. Blanc a montré sans peine que la révélation remonte aux leçons de David; et peut-être même faut-il pousser encore au delà, pour en trouver le véritable principe dans le tempérament original du peintre. C'est en 1796 qu'Ingres est entré chez David, et, depuis longtemps déjà, il témoignait d'une confuse mais ardente aspiration vers un type idéal de forme et d'expression; il n'avait pas douze ans lorsqu'il fondait en douces larmes à la vue de la médiocre copie de la *Vierge à la chaise* rapportée par Roques à Toulouse. Si Raphaël s'imposa à lui, dès le premier moment et pour toujours, c'est qu'il réalisait la perfection rêvée dont le souci était inné en l'âme du jeune homme.

Le moment était donc venu de montrer à la France ce qu'était ce « grand art » dont elle avait perdu jusqu'à la notion, et Ingres accueillit avec une joie délirante l'idée de représenter *Louis XIII consacrant son royaume à la Vierge*.

La ville de Montauban a la bonne fortune de posséder non seulement ce tableau, mais les esquisses de deux versions antérieures, plusieurs variantes de composition, et la presque totalité des études de détail qui ont servi à le préparer. L'examen critique de ces documents nous permettra de nous rendre un compte exact des procédés de travail d'Ingres, et, par là, de la signification exacte de son œuvre.

Le style d'un peintre comprend deux choses bien distinctes : la composition et l'entente des personnages. C'est de ce double point de vue que nous allons étudier le *Vœu de Louis XIII*.

I. On sait, par les biographes, quelles difficultés s'élevèrent entre Ingres et le ministère de l'Intérieur à propos du sujet de tableau qui, de prime abord, avait si fort séduit l'artiste; mais peut-être n'a-t-on pas assez remarqué le sens de la résistance que celui-ci opposa aux indications officielles, ni surtout la manière dont il sortit d'embarras [1].

1. *Ch. Blanc*, ouv. cit. p. 71 : « Après réflexion, le peintre finit par se réconcilier avec son sujet, et il l'accepte tel quel. » — *H. Delaborde*, p. 178 : « Ingres, tout à fait réconcilié avec son sujet, entreprit de le traduire dans les termes mêmes où il lui avait été proposé. »



ÉTUDES POUR LA VIERGE DU « VŒU DE LOUIS XIII ».

Dessin d'Ingres.

(Musée de Montauban.)

Le texte précis était « Vœu de Louis XIII mettant sous la protection de la Vierge le royaume de France ». Ingres était tellement préoccupé de faire un tableau religieux que l'idée de la Vierge, à laquelle s'adressait l'hommage, lui cacha tout le reste. Il réfléchit que Marie, en pareille circonstance, devait se montrer dans toute sa gloire, et découvrit là deux sujets distincts : le Roi, d'un côté, « qui pouvait fournir à lui seul matière à un tableau important », et, de l'autre, « l'Assomption de la Vierge », qui lui paraissait être « le principal » et qu'il s'offrait à traiter de préférence [1].

Quant à unir les deux sujets, il n'y fallait pas penser : « Par suite de mes constantes études sur l'art en Italie, où ces sortes de tableaux anachroniques abondent, j'ai toujours été choqué de leur inconvenance. »

Rien de plus singulier, — ni de plus caractéristique, — que cette observation; Ingres s'y montre vraiment d'intelligence un peu courte. D'abord, il méconnaît complètement l'intention, monarchique autant que religieuse, du ministre qui le charge de peindre « Louis XIII faisant un vœu », et nullement une « Assomption » ; ensuite l'aveu même des difficultés qu'il découvre dans le sujet prouve qu'il est resté, malgré ses « études », étranger au véritable sentiment religieux dont il prétend s'inspirer, et surtout étranger au grand art de la Renaissance, où la fusion du naturel et du surnaturel est la loi et l'idéal. Est-ce la *Dispute sur le Saint-Sacrement* qui lui a donné l'impression d'une inconvenance, ou la *Messe de Bolsène* ou la *Transfiguration* ? Sont-ce les Vierges entourées de donataires, de Bellini, du Pérugin, d'Andrea del Sarto, de tous les maîtres du même temps ?

La vérité est qu'un tel scrupule laisse déjà pressentir combien l'élève correct et ordonné de David devra demeurer toujours inférieur à son rêve. Pour marcher sur les traces de Raphaël, il lui manque la foi, l'imagination, l'audace, — en un mot, le génie. Ce souci de l'unité physique, de l'homogénéité matérielle du tableau sent sa médiocrité bourgeoise, trahit une mesquine préoccupation de vraisemblance, des habitudes réglées et pédagogiques qui sont

1. *Correspondance* d'Ingres avec le préfet de Tarn-et-Garonne (V. *Courrier de Tarn-et-Garonne*, année 1867). Il est intéressant de voir quels motifs Ingres donne de cette préférence : « Les costumes modernes de notre monarchie cessent d'être beaux à cette époque, et, en préparant le tableau à Florence, il me serait fort difficile, et même impossible, de me procurer de Paris tous les matériaux nécessaires pour sa parfaite exécution... Je préférerais le seul sujet de l'Assomption. »

exclusives de la libre inspiration. Nous devinons d'avance que la composition ne sera pour Ingres qu'un travail d'ajustement extérieur, et jamais la traduction sensible d'une vision imaginaire.

Ces conclusions vont devenir plus évidentes si nous parcourons les diverses phases de son travail.

L'administration ayant énergiquement résisté aux prétentions du peintre, il dut se résigner à maintenir la « dualité » du tableau, — non sans se promettre d'atténuer autant que possible les inconvénients qu'il y trouvait. Il commença par diminuer l'importance de la figure du roi, qu'il relégua dans un coin de la toile, de manière à concentrer l'attention sur la Vierge, et, pour celle-ci, il chercha le moyen de la ramener sur la terre, afin de rétablir l'homogénéité de l'œuvre.

Tel est le sens du premier essai de composition dont nous trouvons de nombreuses traces dans la collection montalbanaise, et qui représente Marie dans l'attitude d'une *Pietà* italienne, tenant entre ses bras le corps étendu de Jésus qu'on vient de descendre de la Croix, tandis que Louis XIII apparaît prosterné au-dessous du groupe. La scène, ainsi entendue, n'a plus l'incohérence qui choquait si étrangement Ingres : le cadavre de Jésus sert de lien entre le ciel et la terre; la Vierge elle-même est montrée dans son rôle de mère, par où elle touche à notre humanité.

Cette interprétation, d'ailleurs conforme aux renseignements de la correspondance, est la seule qu'on puisse donner d'une invention qui paraîtrait injustifiable si l'on n'avait égard qu'aux exigences du sujet. Ce qui conduisit l'artiste à y renoncer, ce fut la remarque que, si l'unité du « milieu » était par là rétablie, l'unité d'action était, en revanche, compromise : « Le moyen d'intéresser la Vierge à un vœu quelconque, lorsqu'elle a devant elle le cadavre de son fils[1] ! »

Il fallait de toute nécessité que Marie pût prêter l'oreille à la prière du prince, et que, pour cela, elle fût représentée en sa fonction divine de médiatrice.

Ingres revint donc à l'idée d'une Vierge saisie en pleine gloire, non plus, il est vrai, comme le croit Ch. Blanc, d'une *Assomption* tournée vers le Dieu qui l'appelle, mais d'une sorte de Mère des hommes abaissant ses yeux vers le monde et souriant à l'hommage qu'on lui apporte. Ceci est la seconde version, celle dont l'esquisse

1. *Ch. Blanc*, ouv. cit., p. 73.

peinte et très poussée d'exécution, figure aujourd'hui au Musée de Montauban [1]. La Vierge est debout, les mains jointes et reportées à gauche du visage, les pieds reposant sur un nuage léger qui coupe l'horizon, entourée d'un chœur d'anges disposés en cercle. Son regard, plein de mansuétude, rencontre celui du roi, élevé vers elle. Elle se présente comme une apparition franchement surnaturelle: le seul détail qui la fasse rentrer dans le milieu humain est l'espèce d'encadrement de rideaux où vient s'inscrire la céleste image; encore l'exemple de cet arrangement a-t-il été donné à Ingres par Raphaël lui-même dans sa *Madone de Saint-Sixte*, et doit-il être uniquement rapporté à des exigences techniques, telles que l'équilibre du tableau et l'harmonie de l'ensemble.

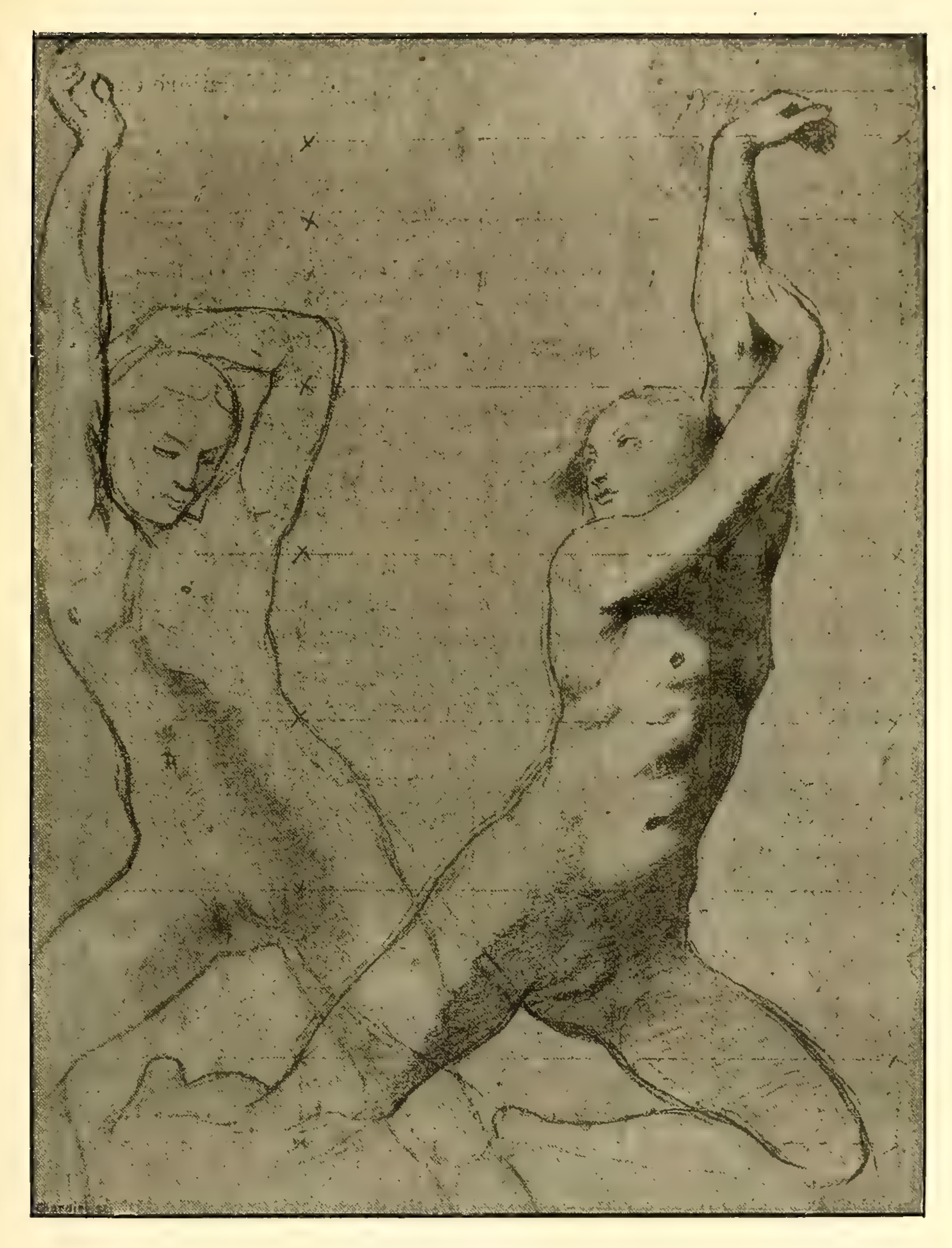
Il semblait donc que cette seconde version témoignât d'un parti pris définitif de résignation quant à la « dualité » du sujet. Le tableau promettait d'ailleurs d'être superbe. La Vierge, étudiée à part avec le soin et la recherche habituels à l'auteur, était d'une noblesse, d'une douceur, d'une sérénité vraiment adorables. Elle gardait « l'air raphaëlesque », sans que sa ressemblance avec la Madone de Dresde pût éveiller une pensée malveillante de rapprochement [2].

Et pourtant, à peine l'esquisse fut-elle achevée que les objections reparurent, la première surtout, la plus tenace : il y avait là réellement deux mondes en présence, l'humain et le divin, qu'Ingres ne croyait pas possible de représenter sur la même toile par le même procédé de peinture.

Les artistes du XVIe siècle esquivaient simplement cette difficulté par l'interposition d'un nuage entre les personnages de là-haut et ceux d'ici-bas; les artistes d'aujourd'hui s'en tirent plus savamment, en graduant leur coloris de façon à donner à la vision céleste une transparence et une légèreté qui tranchent sur les teintes opaques des formes matérielles. Ingres n'était ni assez naïf pour se contenter du premier procédé, ni assez subtil pour recourir au second. Le décor de draperies imaginé par Raphaël le mit sur la voie d'une autre solution : des rideaux supposent un édifice, et, dans le cas pré-

1. Léguée par M. Cambon.

2. Ch. Blanc croit, à tort, que ce fut là la raison déterminante du changement ultérieur : « Elle ressemblait trop à la Madone de Saint-Sixte. » La différence matérielle est pourtant assez marquée : la Vierge de Raphaël tient l'Enfant Jésus entre ses bras, ce qui commande toute son attitude; celle d'Ingres se présente seule e les mains jointes.



ÉTUDES POUR L'UN DES ANGES DU « VŒU DE LOUIS XIII ».

Dessin d'Ingres.

(Musée de Montauban.)

sent, une église; pourquoi la Vierge ne prendrait-elle pas place sur un autel véritable, comme la statue même qui la représente et devant laquelle le vœu a été prononcé?

Ainsi s'explique la troisième version, qui fut la dernière car elle parut tout concilier. Regardez, en effet, dans cet esprit, la composition du tableau définitif tel qu'il sortit des mains d'Ingres après quatre ans de travail.

La scène se passe dans une chapelle dont la voûte cintrée se ferme sur la tête de la Madone, encadrée entre deux rideaux de velours vert[1]. Marie est assise sur une sorte d'escabeau de nuages, posé au milieu de l'autel près duquel Louis XIII se montre agenouillé. Elle tient l'Enfant Jésus debout entre ses bras, et sa pose traditionnelle est précisément celle que la sculpture lui prête quand elle la montre dans sa mission de consolatrice.

Impossible de croire qu'on ait affaire à une apparition céleste, momentanément descendue sur terre où l'appelle la pieuse invocation; la solidité de la figure et l'identité de coloration qui l'assimile à son entourage, l'appropriation de sa forme et de ses dimensions à l'espèce de niche où elle s'incruste, enfin l'immobilité de la sainte image qui repose sur l'autel, entre les chandeliers rituels, tout cela concourt à lui donner l'apparence uniquement plastique d'une statue.

Le spectateur est donc amené à penser que le peintre a pris pour thème l'événement historique qu'il s'est chargé d'immortaliser, c'est-à-dire la cérémonie même de la consécration accomplie par le roi devant un autel de la Vierge.

On constate bien une tentative d'idéalisation du sujet par deux moyens : d'abord par l'intervention des Anges qui relèvent les deux côtés de la draperie; ensuite et surtout par l'air de vie qu'affectent les visages, surtout les yeux de Marie et de Jésus; mais la contradiction n'est qu'apparente. Une dernière interprétation s'indique, toute voisine de la précédente : pendant que Louis XIII prononce son vœu, il voit tout à coup, la foi aidant, s'éveiller et s'animer, par un véritable miracle, la statue aux pieds de laquelle il prie; sur le fond de la chapelle qui s'éclaire, Marie apparaît souriante, envi-

1. Ingres a repris ce thème dans une aquarelle offerte, en 1855, à sa femme, et, au-dessous de la sainte Vierge, il a placé, à la manière de la Renaissance, deux personnages, saint Antoine de Padoue et saint Léopold. Cette aquarelle a été reproduite en chromo-lithographie, dans l'ouvrage de M. l'abbé Maynard, *la Sainte Vierge* (Didot, 1877).

ronnée d'anges, et l'extase du Roi très croyant s'achève en vision.

Quoi qu'on pense d'ailleurs de l'effet produit par cet artifice final, qui permet au peintre de cumuler les avantages de la réalité et du rêve, il faut avouer que voilà une méthode de composition singulièrement discursive et pénible! Ce n'est sûrement pas à travers des tâtonnements et des calculs de ce genre que Raphaël a créé la *Vierge de Foligno* qui paraît avoir servi de modèle à celle du *Vœu*.

En somme, jusque dans ce tableau, le meilleur d'Ingres, le mieux pensé et le mieux ordonné, éclate son impuissance à concevoir d'un coup les ensembles et même à représenter vivement et concrètement une action quelconque unissant plusieurs personnages. Son regard, si exact et si pénétrant, est trop court pour les larges visions, et son front trop étroit pour le déploiement des spectacles imaginaires.

On peut se tromper sur la portée de son talent en ne regardant que les œuvres achevées, où, à force de réflexion et de logique, il essaie de suppléer à l'intuition géniale qui lui manque; mais l'examen détaillé de toutes les préparations et recherches accumulées avant l'exécution rompt le charme et commande les réserves.

II. Le style d'un peintre se manifeste également par la manière personnelle dont il se représente la physionomie et l'allure des personnages qu'il met en jeu dans ses œuvres; c'est là même que le sens esthétique et le sens historique dont il est doué trouvent le plus directement à s'exprimer, là que son effort d'invention se rapproche le plus de la création. Ainsi entendu ce style est exclusivement individuel; transmis d'un artiste à un autre, il ne peut donner lieu qu'à des pastiches.

Lorsqu'il entreprit de peindre le *Vœu de Louis XIII*, Ingres était sous l'influence absolue de Raphaël. Il se défendait bien de chercher dans l'œuvre du maître d'Urbin autre chose qu'un système d'interprétation de la nature; mais n'est-ce pas là le principal en peinture? Nous voilà donc d'avance mis en garde. Nous pouvons d'ailleurs nous attendre à trouver peu de personnalité dans sa conception des personnages, ayant déjà découvert qu'il manque d'imagination concrète et se trouble dès qu'il n'a plus le modèle devant lui.

L'examen du tableau, repris dans ce sens, va justifier nos appréhensions.

Les esquisses concernant la Vierge du *Vœu* sont fort nombreuses et pour la plupart fort belles. Je néglige celles qui se rapportent à la première version (la *Pietà*), dont il n'est rien resté dans l'œuvre

finale, ni pour le trait ni pour l'expression, et qui ne fut qu'une ébauche sans conséquence. Il en va tout autrement de la seconde, qui a été poussée jusqu'à une intéressante tentative d'exécution, et qui représente, à mon avis, le point culminant de l'étude du tableau.

Les recherches portent d'abord sur la figure nue, prise debout, avec des variantes d'équilibre : il s'agit de savoir si le corps sera droit, ou légèrement incliné ce qui donne plus de grâce. La jambe gauche est décidément rejetée en arrière afin de donner l'élan au buste. Ainsi se tient la *Madone de Saint-Sixte*.

Puis vient la question du geste, qui reste libre puisque l'enfant est écarté. Ingres a le choix entre l'attitude miséricordieuse, les bras étendus et les mains ouvertes, qui semble ici tout indiquée, — et celle de l'adoration, les mains jointes en prière, qui paraît mieux convenir à l'Assomption. Il ne s'arrête qu'un moment à la première, et s'attache aussitôt à la seconde, sans doute pour des raisons de pure plastique. Cependant, comme il tient à ce que le regard de Marie descende sur le roi, il écarte le souvenir du Pérugin[1] qui l'avait d'abord conduit à joindre les mains au milieu de la poitrine, et il rejette le mouvement à droite, de façon à laisser la tête se pencher en avant. La Vierge semble ainsi recueillir le vœu de Louis XIII, et le reporter à Dieu vers qui monte l'invocation de son geste.

C'est là le seul trait personnel que présente cette esquisse; encore est-ce le produit d'une série de combinaisons de métier plutôt que d'une intuition d'art, et faut-il se hâter d'ajouter que l'idée a été, en fin de compte, abandonnée, — nous avons dit comment et pourquoi.

A partir du moment où Ingres a résolu d'asseoir la figure de la Vierge pour la ramener au cadre d'une chapelle, c'est la *Madone de Foligno* qui obsède sa pensée. Il commence par en emprunter intégralement la pose, en se contentant d'intervertir les côtés, déplaçant de gauche à droite l'enfant et le genou où il s'appuie. Puis, au cours de l'exécution, il découvre que la combinaison qu'il a adoptée a d'autres exigences. La Vierge de Raphaël, mollement posée sur une nuée que son corps divin effleure à peine, n'a pas la stabilité, l'assiette nécessaire pour prendre place au milieu d'un autel de marbre; elle garde trop l'allure surnaturelle, la légèreté de la vision. Ingres l'étudie à nouveau, poursuit l'exactitude du détail, pour lui imprimer le caractère de réalité corporelle qu'il croit nécessaire à l'unité du

1. Dans son tableau de l'*Assomption* qu'Ingres pouvait voir tous les jours à la galerie des Offices, à Florence.

tableau. Et peu à peu il arrive ainsi à donner à la figure peinte l'apparence statuaire, qui change la signification du sujet, — guidé en cela plutôt par le souci d'une technique étroite que par un véritable dessein d'art.

C'est au cours de ces études que, voulant recourir à la nature et



ÉTUDES POUR L'UN DES ANGES DU « VŒU DE LOUIS XIII ».

Dessin d'Ingres.

(Musée de Montauban.)

manquant de ressources pour se procurer un modèle, il fit poser son ami Constantin et posa lui-même pour la Vierge[1]. Le Musée de Montauban conserve le curieux dessin tracé par Constantin, où le maître, tenant un chapeau entre ses bras, s'ingénie à réaliser la disposition qu'il rêve.

1. *Ch. Blanc*, ouv. cit., p. 80.

Il faut s'arrêter un peu à cet étrange effort d'interversion, qui n'est pas une exception dans l'œuvre d'Ingres et qu'on aurait tort de rapporter simplement aux suggestions de la misère. Mainte et mainte fois, en parcourant la série de ses dessins, nous avons constaté qu'il emploie le premier modèle venu pour construire la scène d'ensemble ou même pour établir l'attitude des personnages. Comme, à son gré, les femmes *posent mieux* que les hommes, c'est à des femmes qu'il s'adresse pour les premières indications que réclament ses tableaux, même quand il s'agit de figures qui ne vaudront que par l'énergie et la brutalité (*Martyre de Saint-Symphorien*) ou par la gravité pesante et sénile (*Jésus chez les docteurs*).

Voilà certes une habitude significative : elle montre le degré d'abstraction où l'artiste en est venu, à force de distinguer le mouvement que réclame l'action, d'avec les formes individuelles des acteurs qu'il introduit. Du coup la portée et les dangers de la méthode chère à Ingres nous apparaissent : un tel système ne peut être le bon, puisqu'il consiste à séparer deux éléments indissolublement liés dans la conception imaginaire. Le rôle et la pose des personnages, dans une scène donnée, dépendent de leur nature et de leur physionomie propres; on ne doit donc pour aucun d'eux ajouter la particularité après coup, ni marquer l'individualité comme par surcroît, — pas plus qu'on ne doit appliquer la couleur sur la forme déjà achevée, comme Ingres avait encore le tort de le faire.

Quant au visage de la Vierge, c'est aussi dans les dessins qu'on voit se former le type qu'Ingres a adopté en 1822 et qui l'a hanté jusqu'à ses dernières années. D'où tenait-il cet ovale écourté, ce front bas, ces cheveux serrés et aplatis, cette bouche trop petite, aux lèvres de cerise? Il paraît bien certain que l'image ne vient pas d'un modèle, car elle se fût imposée d'un seul coup à l'artiste, mais qu'elle s'est constituée peu à peu par ce travail de comparaison, de correction et de méditation qui lui servait d'imagination [1].

Il est intéressant à cet égard de suivre la série des esquisses de la Vierge. Ingres, cherchant le caractère individuel, dépasse d'abord le but en exagérant l'épaisseur du menton et la rondeur de la face (dans les figures nues); la tête apparaît ainsi non seulement sans noblesse, mais dénuée de vivacité et d'intelligence. Quelqu'un dut lui en faire l'observation, car, dans l'esquisse habillée, le visage s'effile tout à coup, jusqu'à rappeler la *Madone de Foligno*. Enfin, dans la

1. Voir à ce sujet les remarques de *Th. Silvestre*, ouv. cit.

figure assise, les traits s'équilibrent et se fixent à ce type définitif que l'artiste dessine et répète cent fois de suite, pour en devenir maître.

Donc, sur ce point non plus, on ne saurait dire qu'il a fait œuvre de style personnel, et ses laborieux efforts mettent seulement en lumière la lenteur et la faiblesse de ses conceptions.

La même conclusion s'impose pour tout le reste du tableau, si l'on excepte le portrait du roi : Jésus et les enfants au cartouche ont été longuement étudiés sur la nature, et les dessins d'Ingres, d'après le petit rachitique qui lui servait de modèle, sont d'une acuité, d'une grâce naïve et simple qui rappellent le faire de Donatello, sans ombre d'imitation ; malheureusement, le tableau devant être « raphaëlesque », la préoccupation de l'unité de style a effacé toutes les particularités, et la réminiscence a égalisé les trois figures enfantines.

Semblable a été le sort des grands anges placés aux deux côtés de l'autel : les esquisses nues en sont d'une fougue extraordinaire, mais les plis des robes superposées plus tard ont rétabli l'ordre, et, dans l'arrangement final, on les prendrait pour des accessoires de la décoration, comme ces lampadaires à personnages, en bois sculpté et peint, qu'on place sur les autels des églises d'Espagne.

Le seul morceau qui échappe à l'influence italienne est le Louis XIII qui serait plutôt dans la manière de Philippe de Champagne [1]. Ici les dessins ont peu de chose à nous apprendre, car le désaccord est moindre entre les études préparatoires et le tableau, ce qui d'ailleurs n'a rien que de naturel : d'abord Ingres excelle dans le portrait, qui représente sa véritable vocation, et, cela même mis à part, il reste encore un peintre d'histoire très honorable. Son erreur a été de s'obstiner à la peinture d'imagination, qui exige un génie créateur que la nature ne lui avait point départi. Le *Jésus au milieu des docteurs* va nous en donner une nouvelle preuve.

JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS.

I. Le sujet du tableau, commandé, en 1842, par la reine Marie-Amélie, ne prêtait à aucune des difficultés soulevées par le *Vœu de Louis XIII ;* la composition se présenta d'elle-même à Ingres, avec

1. Ingres connaissait sûrement le tableau de ce maître qui est au Musée de Toulouse, *Le roi conférant l'ordre du Saint-Esprit*, et probablement aussi celui du Musée de Caen, où Louis XIII est représenté à genoux en prière, et de profil, comme dans le *Vœu*.

une simplicité qui, si elle ne faisait pas grand honneur à son imagination, semblait du moins exclure les hésitations et les embarras.

A l'extrémité de la synagogue bordée d'un banc continu, au fond du chœur où brillent les lampes rituelles, sous les Tables même de la Loi, Jésus est assis, entouré, de part et d'autre, d'un nombre égal d'auditeurs attentifs : sur l'estrade au milieu de laquelle il est placé, il a trois docteurs à sa droite et trois à sa gauche; en bas, dans la salle, trois personnages sont pareillement alignés le long de la paroi droite, et trois le long de la paroi gauche. Le seul trait qui rompe la monotonie de cette disposition éminemment classique est l'apparition de la Vierge, muette et surprise, à la vue de son fils transfiguré. Encore la saillie qu'elle forme du côté droit est-elle équilibrée, de l'autre côté, par une figure de même importance accoudée à la colonne correspondante, j'allais dire homologue.

La collection de Montauban renferme plusieurs esquisses de cette première version, dont le caractère matériellement symétrique exclut tout intérêt d'ensemble. Parlant un jour de la façon dont le tableau avait été conçu, Ingres déclara hautement qu'il en avait subordonné la composition à l'architecture [1]. L'aveu est inutile pour quiconque a tenu entre les mains le dessin de Montauban : la synagogue est évidemment le principal, sinon l'unique motif de cette mosaïque décorative; les personnages ne sont là que des *schémas* destinés à remplir harmonieusement les vides de l'édifice. Aussi la voûte, les parois, les colonnes, les bancs, les ornements même de la salle sont-ils traités définitivement au tire-ligne et au compas, comme constituant le fond immuable et déterminant de l'œuvre; les figures sont établies provisoirement, dessinées à découvert, sans souci de particularité, et leurs mouvements sont réglés par la place qu'elles doivent occuper. L'espace qui leur est attribué, dans chacun des quatre casiers qu'il s'agit de remplir, étant égal de part et d'autre, il faut que le groupement et les attitudes amènent, dans tous les sens, une image plastique d'importance équivalente.

Le procédé de composition se montre ici à nu, et d'une façon bien plus sensible dans le dessin que sur le tableau. Ce qui est stupéfiant, c'est qu'Ingres le croit emprunté de Raphaël dont il cite les cartons, sans voir que le meilleur moyen de condamner son travail quasi-géométrique est d'évoquer le souvenir de la large et souple ordonnance de l'*École d'Athènes*.

1. *Ch. Blanc*, ouv. cit., p. 200.

Le plan que nous venons de décrire semble être de ceux qu'on ne saurait retoucher que pour les changer de fond en comble.



ESQUISSE POUR LE « JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS », PAR INGRES.

(Musée de Montauban.)

Aussi, devons-nous prêter toute notre attention à l'effort tenté par Ingres, en 1862, pour améliorer le tableau, d'ailleurs inachevé, dont

la disposition lui était rendue. Puisque le grand artiste, parvenu au terme de sa carrière, ne se trouve pas satisfait de son œuvre, c'est sans doute que quelque scrupule lui sera venu au sujet d'un arrangement si banalement correct. Peut-être a-t-il vu quelque reproduction de la toile de Paul Véronèse, qu'on admire à Madrid [1], et où tant de puissance et de liberté s'allie à un ordre si harmonieux. Là, les Docteurs ne sont point rangés comme à l'École, et le temple n'a pas l'apparence d'un échiquier avant la partie.

Hélas! dans le carton où s'empilent tous les croquis du Maître relatifs à cette œuvre, aucun souci de ce genre ne se laisse apercevoir. Jamais la composition générale n'est mise en question. Ingres ne songe qu'à une chose, c'est que la vaste salle où se passe la scène garde quelques vides que d'imprudents amis ont eu le tort de dénoncer: il faut les combler.

Et voici l'octogénaire qui entreprend ce labeur, ingrat autant que pénible, de glisser çà et là un personnage entre deux autres, de remplir les coins, de bourrer les groupes.

Ceux qui n'ont vu que le tableau, et le tableau achevé, ne se doutent pas des tours de force que représentent ces invraisemblables corrections. Naturellement, l'auteur n'a garde d'en souffler mot. Comme on loue devant lui un tableau « si bien construit » : rien de plus simple, réplique-t-il, en rappelant son procédé ; « j'ai commencé par l'architecture; les lignes une fois tracées, j'ai appelé une à une toutes mes figures, et docilement elle sont venues prendre leur place dans la perspective indiquée [2]... »

Et penser qu'Ingres était sincère quand il parlait ainsi!

Par malheur, les esquisses sont là qui nous racontent les difficultés surmontées ou tournées, les efforts prodigués au cours de ce travail extravagant. Au lieu de trois docteurs à droite et à gauche, il en faut quatre : à force d'ingéniosité et de science, Ingres parvient à intercaler l'image supplémentaire dans la rangée. Nous assistons aux tâtonnements et aux calculs nécessaires pour placer les bras et les jambes de façon à ne pas trop compliquer la silhouette du groupe.

Dans les dessins, cela réussit toujours, tant la maîtrise de l'artiste est sûre; les formes s'enchevêtrent et se dégagent à miracle. Mais, dans le tableau, tout change : les corps ne sont plus de simples traits qui se croisent et se pénètrent; ce sont des solides opaques qu'il

1. Museo real, n° 527 du catalogue de P. de Madrazo.

2. *Ch. Blanc*, ouv. cit., p. 200.

faut bloquer les uns sur les autres. Les plus étranges effets en résultent. C'est un jeu bien connu au Musée de Montauban, une sorte de sport divertissant, de convier les visiteurs à déterminer les possesseurs respectifs des pieds et des mains de la rangée de gauche[1]. Nous-même avouons ne nous être tiré de la difficulté qu'après une demi-heure de recherches[1].

Comment l'irritation que cause un tel procédé ne s'aviverait-elle pas encore lorsqu'on s'en va contempler, à quelques pas de là, les splendides dessins qui représentent l'étude de ces personnages absurdement sacrifiés!

Même remarque pour le fond du tableau, — où trois nouvelles figures sont semées dans les interstices, de chaque côté de Jésus, — et d'ailleurs pour toutes les parties de la toile. A l'extrême droite, par exemple, en tête de la rangée où se montre la Vierge, une petite place restait libre : Ingres y bloque, le long du cadre qui la coupe en deux, la silhouette d'un homme dont il a fait, sur le papier, un merveilleux portrait, et qui perd toute valeur à se profiler ainsi dans ce coin.

Pour comble d'illogisme, tandis que la foule s'entasse sur les bancs et le long des parois, la salle même du Temple reste complètement vide et étale la nudité lamentable de son carrelage en damier. Je sais bien qu'il s'agit de laisser l'horizon libre pour permettre au spectateur de contempler Jésus du haut en bas; mais que l'artifice est sensible et maladroit! Comme on comprend d'un coup la distance qui sépare un tel art du génie véritable, en se rappelant avec quelle aisance Véronèse s'est joué de ces difficultés !

En tout cela, le style n'est pour Ingres qu'une espèce de combinaison symétrique et vaguement architecturale, où tous les éléments

1. La distinction n'est guère possible que par la couleur des vêtements. On s'en rendra compte d'après la gravure de M. Rosotte publiée par la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII.

Le premier Docteur (robe carmin, manteau sombre, turban blanc, peau noire), lève les mains; le second (robe lie de vin, manteau écarlate, turban crème), a une main ouverte, abandonnée, et, de l'autre, tient un livre; le troisième, *surajouté en* 1862 (robe bleue, turban violet), montre, de la main droite, un mot du livre, et, de l'autre, se prend le genou; le quatrième (manteau jaune) appuie ses deux mains à un bâton, sur lequel il pose sa tête.

La difficulté principale est dans le rattachement des mains au corps du troisième personnage, qui ne peut détacher sa tête qu'en regardant au fond, et dont la main droite, indiquant un passage du livre placé du côté opposé, semblait réclamer son attention dans ce dernier sens.

réellement intéressants du tableau sont subordonnés aux lignes indifférentes du théâtre de la scène. C'est la manière la plus littérale, la plus étroite d'imiter les grandes fresques de Raphaël : le *Jésus au milieu des Docteurs* ressemble à la *Dispute du Saint-Sacrement*, comme l'*Apothéose d'Homère* ressemble à l'*École d'Athènes !*

II. Pour le détail des personnages, la comparaison entre les croquis et le tableau entraîne ici des conclusions identiques à celles que nous avons formulées plus haut, à propos du *Vœu de Louis XIII.* Il faut même ajouter que, d'une œuvre à l'autre, la distance s'est encore accrue entre la souple fermeté des études préparatoires et la banalité de l'exécution finale.

Ainsi, à ne voir que le tableau, on est tenté de s'extasier sur le charmant visage du petit Jésus, « enfant et pourtant Dieu, unissant l'adorable naïveté de l'âge au rayonnement de la suprême sagesse. » Mais comme l'impression change, si l'on se détourne de l'immense composition pour jeter les yeux sur l'ébauche à demi-peinte qui occupe un petit chevalet au milieu du salon voisin ! Devant ce visage de fillette exquise, éclairé d'une vie spirituelle si intense et rendue avec un art si précis et si vrai, la pâle et plate figure juchée là-bas, sur le banc de marbre de la toile, se rapetisse davantage, s'efface et s'évanouit. On en vient à être injuste pour ce qu'a fait Ingres en voyant ce qu'il eût pu faire.

Il n'est pas jusqu'à la particularité des traits, ce petit nez relevé, soudé à la lèvre supérieure, symbole de tendre et naïve ignorance, qui ne perde, en entrant dans le concert de l'ensemble, son caractère et son charme : il est par trop invraisemblable qu'un enfant de cet âge et de cette physionomie réduise au silence des raisonneurs si subtils et si barbus. Le mot de Th. Silvestre revient à la mémoire : « Ce Jésus a l'air d'un petit niais qu'on va renvoyer à l'école. »

Encore est-ce là — et de beaucoup — le mieux traité des personnages. La Vierge, étudiée pourtant avec amour, prise et reprise vingt fois, nue et drapée, dans des dessins qui sont de purs chefs-d'œuvre, la Vierge dont Ingres s'est donné, cette fois, la peine de renouveler le type, amincissant et allongeant le profil jusqu'à rappeler le faire un peu grêle des maîtres du XVe siècle, la Vierge disparaît plus qu'à mi-corps derrière un groupe, et l'attitude immobile qu'elle garde n'a plus rien de l'intérêt des premiers croquis, qui visaient à rendre uniquement une expression d'âme.

Enfin, les Docteurs qui entourent Jésus méritent pleinement les



Ingres del. — Héliog. Dujardin

ÉTUDE DE FEMME TENDANT LES BRAS

Musée de Montauban

Gazette des Beaux-Arts — Eudes et Chassepot imp.

railleries de Th. Silvestre qui les compare à des capucins de carte tombant les uns sur les autres au premier souffle.

Les études qui les concernent sont de deux sortes : les unes sont de simples recherches de mouvements où des femmes ont posé ; d'autres sont des esquisses de figure, toujours intéressantes, parfois de la plus saisissante réalité. Chaque personnage a été ainsi fouillé et analysé jusque dans les moindres traits de détail, jusqu'au système de coiffure et à l'arrangement des sandales.

Par quelle étrange fatalité la réunion de ces excellents « morceaux d'art » forme-t-elle le plus insignifiant assemblage? Nous l'avons déjà laissé entrevoir, en indiquant la méthode tout extérieure, toute *locale* de la composition, et l'entassement qui en résulte. A quoi bon dès lors dessiner si curieusement des académies qui seront refoulées, oblitérées, annihilées par la superposition des lignes?

Peut-on dire au moins que ces figures, prises en elles-mêmes, aient gardé, de leur laborieuse origine, quelque trace de « style », soit dans le sens d'une observation aiguë de la réalité, — comme chez Ribéra, — soit dans le sens d'une idéalisation conforme aux exigences de la scène représentée, — comme chez Raphaël? Non : Ingres n'a jamais su se résigner à transporter sur la toile l'image exacte d'un modèle qu'il venait de copier, et il n'a jamais été capable de faire vivre, en y projetant son âme d'artiste, l'image corrigée qu'il en donnait. Ces « Docteurs » ne sont ni des hommes du temps d'Ingres, ni des théologiens hébreux ressuscités par l'imagination. Çà et là, on reconnaît parmi eux un portrait légèrement défiguré, — juste assez pour que l'intérêt de la vie s'en soit allé ; plus souvent une figure empruntée à Raphaël ou à quelque autre maître de la Renaissance.

De là l'espèce de malaise que trahit cette fiction composite, où rien ne vient donner la vie à l'œuvre d'art, ni le contact de la nature, ni le souffle du génie.

C'est donc, à quarante ans de distance, le même tempérament qui se révèle dans le dernier comme dans le premier des grands tableaux d'Ingres : la contradiction innée que nous y avons surprise n'a même cessé de s'aggraver à mesure qu'elle développait ses conséquences. Plus croît sa maîtrise dans l'exécution du détail, plus il s'acharne à concevoir des ensembles où il perd tout le bénéfice de ses qualités natives. Il est seul à faire fi du don extraordinaire qu'il a reçu de saisir et d'interpréter immédiatement la nature : « La nature, pour lui, n'est qu'une invitation à l'art... ; penser un tableau, voilà le difficile. » Et il porte la peine de cette erreur de méthode.

Aussi risquerait-on de méconnaître gravement le talent d'Ingres, si l'on se bornait à considérer les œuvres achevées qui ont fait sa réputation. Le principal enseignement qui se dégage de cette rapide étude n'est pas de faire ressortir la conscience et le travail d'Ingres, — on les connaissait de reste, — mais de montrer que, chez lui, contrairement à l'opinion commune, le dessinateur a été sacrifié au peintre, et cela parce qu'il n'a jamais réussi à concilier l'entente du « morceau » avec le souci de la composition.

A quoi faut-il attribuer cette impuissance? d'abord sans doute au manque d'imagination que nous avons plusieurs fois dénoncé; sûrement aussi au défaut de sens littéraire qu'accusent ses ouvrages, malgré les efforts désespérés qu'il a faits pour s'assimiler l'esprit des chefs-d'œuvre de tous les temps [1]. Loin de le stimuler, la fiction le trouble, la poésie le paralyse : l'image évoquée par les mots est chez lui si vague et si fuyante qu'il lui faut, pour la saisir, un labeur où elle perd toute spontanéité et toute fraîcheur. Tel un bon sculpteur d'ornement qu'on chargerait de bâtir un édifice, en se contentant de lui en décrire, de vive voix, l'intention et le plan. Dans son art, en effet, Ingres n'était pas un architecte, mais plutôt un admirable ouvrier, qui rêva constamment les grandes entreprises.

Heureusement, nous avons pu garder les fragments d'œuvre où il s'était essayé avant d'aborder les constructions d'ensemble, et nous y trouvons la preuve que ce médiocre peintre fut quand même un grand artiste.

LÉOPOLD MABILLEAU.

1. Le Musée Ingres conserve neuf petits cahiers reliés contenant des analyses des principaux chefs-d'œuvre de la littérature universelle, faites par Ingres lui-même.

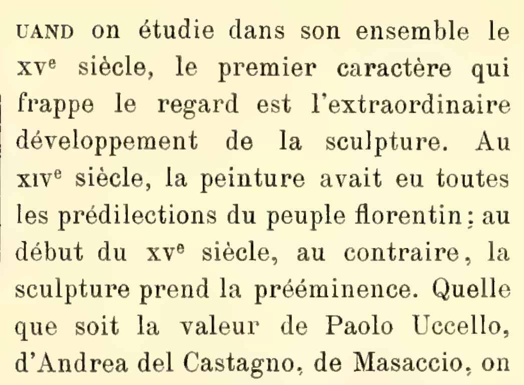


LA

SCULPTURE FLORENTINE

AU XV[e] SIÈCLE[1]

(PREMIER ARTICLE.)



UAND on étudie dans son ensemble le xv[e] siècle, le premier caractère qui frappe le regard est l'extraordinaire développement de la sculpture. Au xiv[e] siècle, la peinture avait eu toutes les prédilections du peuple florentin; au début du xv[e] siècle, au contraire, la sculpture prend la prééminence. Quelle que soit la valeur de Paolo Uccello, d'Andrea del Castagno, de Masaccio, on peut dire que leurs successeurs les ont surpassés, tandis que Ghiberti, Donatello et Luca della Robbia n'ont pas eu de rivaux.

Nous remarquerons en second lieu que le point culminant de la sculpture doit être placé au début du siècle. De 1375 à 1400 apparaissent les plus grands maîtres de l'art italien : Jacopo della Quercia, Nanni di Banco, Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Luca della Robbia.

Une seconde poussée de sève se manifeste quelques années plus tard. De 1427 à 1437, en dix ans, naissent Antonio Rossellino (1427), Desiderio da Settignano (1428), Antonio Pollajuolo (1429), Mino da Fiesole (1431), Matteo Civitali (1435), Verrocchio (1435), Andrea della Robbia (1437); génération certes bien inférieure à la génération

1. Pour le xiv[e] siècle, voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] pér., t. IX, p. 353; t. X, p. 307, et t. XI, p. 119 et 384.

de 1375-1400, mais très grande encore et telle que l'Italie n'en reverra plus de semblable.

Enfin un troisième groupe de sculpteurs apparaît vers 1460, ce sont : Andrea Sansovino (1460), Andrea Ferrucci (1465), Baccio da Montelupo (1469), Rustici (1474), Jacopo Sansovino (1477), Tribolo (1485), Bandinelli (1493), groupe qui, quoique fort nombreux, compterait pour bien peu dans l'histoire de l'art italien s'il ne renfermait pas Michel-Ange (1475).

*
* *

Dans l'étude du xve siècle florentin, la question la plus importante qui se pose est celle de savoir quelle fut l'influence exercée sur ce siècle par les arts de l'antiquité.

Je crois, pour ma part, que cette influence fut tout à fait secondaire. Le xve siècle est la suite logique, le développement normal du xive siècle. Les modifications que nous pouvons constater et qui furent d'autant plus notables dans ce siècle que l'art y prit un prodigieux développement, sont les conséquences naturelles des changements qui se produisent dans toute école artistique. Dans cette évolution, ce qui a tout fait, c'est la pensée chrétienne et la civilisation nouvelle des peuples germano-latins.

Les maîtres du xve siècle, il est vrai, ont connu et aimé l'antiquité et l'on a pu signaler dans leurs œuvres un très grand nombre de détails qui témoignent de cette connaissance ; mais je ne pense pas que cette influence ait jamais été assez forte pour modifier l'art sur quelqu'un de ses points essentiels. Giotto, par exemple, peindra des statuettes sur les monuments qui décorent le fond de ses fresques, fra Angelico revêtira un soldat d'une armure romaine, sans qu'il soit possible de dire que, même dans la plus faible mesure, l'art de Giotto ou de Fra Angelico ait été inspiré par l'antiquité. L'exemple le plus typique à citer est celui de Pisanello, car nul artiste, au début du xve siècle, ne s'est intéressé autant que lui à l'art antique; et cependant tous les écrivains s'accordent à reconnaître avec M. Gruyer « que si les ouvrages antiques excitent sa sympathie et tentent sa curiosité, ils restent sans influence sur son style. » (*Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1893.)

S'il est vrai, ainsi que nous l'avons dit précédemment, que les œuvres du xive siècle n'ont pas subi l'influence de l'art antique, on trouvera un premier argument en faveur de notre thèse, dans la

comparaison du XIVe siècle avec le XVe et dans la constatation de l'étroite filiation qui unit ces deux siècles. D'autre part, si l'on rapproche les œuvres du XVe siècle de celles du XVIe, qui, elles, manifestement, ont subi l'influence de l'antiquité, on verra qu'elles n'ont entre elles que quelques rares points communs. L'art de Ghiberti, de Donatello, de Luca della Robbia se rattache à l'art d'André de Pise, d'Orcagna, de Nicolo d'Arezzo et ne ressemble en rien à l'art de Bandinelli, d'Ammanati ou de Jean de Bologne.

Il est du reste à noter que la ville de Rome, la ville qui plus que toute autre était enrichie des chefs-d'œuvres de l'antiquité, n'a joué qu'un rôle très effacé pendant tout le développement de l'art européen au XIIIe, au XIVe et au XVe siècles. L'art nouveau se crée à Paris, et lorsqu'il apparaît en Italie, ce n'est pas à Rome, mais à Florence, précisément dans une des villes d'Italie les plus dépourvues de souvenirs antiques.

Voyons les choses de plus près.

L'influence de l'art antique s'est manifestée spécialement dans la statuaire par le développement de l'étude du nu. Or, les figures nues sont très rares au XVe siècle; dans tout le cours du siècle, c'est à peine si l'on pourrait en citer une demi-douzaine.

Pour le vêtement, les Florentins ne copient pas la toge romaine; ils reproduisent les costumes de leur époque, les robes et les manteaux en usage déjà depuis plusieurs siècles, et ils ne reculent pas devant les modes nouvelles, les vestes courtes et les pantalons collants.

Relativement au type même des figures, l'influence de l'art antique sur l'art moderne eut pour conséquence l'épaississement des formes et le développement exagéré de la musculature. Or, les maîtres du XVe siècle ont une prédilection marquée pour les figures délicates, fines jusqu'à la maigreur, restant ainsi fidèles au type que le milieu florentin leur donnait pour modèle.

Les sculpteurs, comme les peintres leurs contemporains, ne cessent d'affirmer, dans toutes leurs œuvres, leur volonté d'être les scrupuleux interprètes de la nature et ils sont ainsi en opposition avec les doctrines de la Renaissance qui conseillent d'ennoblir la nature, d'atténuer les traits individuels et de généraliser les formes. Chez certains d'entre eux, le mépris de la régularité des formules apprises, de la nature, corrigée sera tel qu'ils mériteront d'être appelés les énergumènes du réalisme [1].

1. Müntz, *Hist. de l'art*, I, p. 336.

Quant à la méthode de composer, le xve siècle se passionnera pour le bas-relief, pour une forme que la Renaissance du xvie siècle délaissera; et le bas-relief du xve siècle, tel qu'il fut conçu par Ghiberti et Donatello, avec ses recherches de perspective, est la négation même des principes adoptés par l'antiquité.

Si des formes matérielles de l'art nous nous élevons jusqu'à la pensée même qui le dirige, nous verrons des divergences plus profondes encore séparer l'art du xve siècle de l'art de la Renaissance.

Le grand souci des maîtres du xve siècle, qui ici encore sont si profondément semblables à leurs ancêtres du xive siècle, est de donner dans leurs œuvres la première place à la pensée, à l'expression des sentiments de l'âme. Par là ils se séparent nettement des maîtres de la Renaissance du xvie siècle, dont tous les efforts ont tendu à matérialiser l'art et à diminuer le rôle de la pensée [1].

Par cette prédominance accordée à la pensée, les maîtres italiens restent fidèles à la pure doctrine chrétienne qui inspire toutes leurs œuvres. Sauf dans quelques motifs de décoration, dont on ne citerait du reste que deux ou trois exemples à peine, on ne trouvera pas dans la première moitié du xve siècle de sujet emprunté à l'histoire ou à la mythologie romaine. L'art italien se consacre exclusivement à la représentation des scènes de la vie chrétienne.

Pour ne pas revenir continuellement à propos de chaque artiste sur cette question de l'influence antique, je crois devoir grouper ici quelques opinions des critiques les plus récents et les plus autorisés sur le style des grands maîtres de la première moitié du xve siècle.

Jacopo della Quercia. « C'est en dehors de la tradition classique que J. della Quercia, dont Michel-Ange s'inspirera plus d'une fois, a cherché le salut. » (Müntz, les *Précurseurs de la Renaissance,* 54.)

Ghiberti. « Ghiberti a plus qu'aucun de ses grands contemporains, gardé dans sa manière des restes du gothique. » (Bode et Burckhardt. Le *Cicerone*, II, 343.)

« L'influence de l'antique qui fit de Ghiberti un des meilleurs connaisseurs et des plus fameux collectionneurs de son époque, ne l'a jamais poussé à traiter des sujets classiques, ni à travailler dans le style gréco-romain. » (Perkins, *Ghiberti,* 17.)

1. « L'art de la Renaissance n'est ni mystique, ni dramatique, ni spiritualiste. » (Taine, *Philosophie de l'art,* I, p. 130.) « Le but essentiel de l'art est de bien faire un homme et une femme nus » (Benvenuto Cellini).

« Malgré les emprunts faits à l'antique, Ghiberti est bien plus le représentant du moyen âge que le champion des idées nouvelles. Chez lui, l'imitation de l'antique se borne en quelque sorte aux accessoires, à des détails de costume, d'ornement; l'idée comme le style reste foncièrement chrétienne. » (Müntz, les *Précurseurs*, 82.)

Luca della Robbia. « Il s'est trouvé en pleine Florence un sculpteur de talent, bien plus, une famille, que dis-je, une dynastie de sculpteurs assez habiles, assez sûrs d'eux-mêmes pour dédaigner les secours de l'antiquité... Leur volonté, ils l'ont affirmée sans cesse, d'un bout à l'autre d'une longue carrière, en proscrivant jusqu'au moindre ornement antique, en s'interdisant tout emprunt dans les types, les draperies, les attitudes. » (Müntz, *Hist. de l'art*, I, 261.)

« Luca della Robbia, ce maître véritablement grand, poursuit, mais avec plus de timidité, la voie ouverte par Ghiberti. Il prend pour modèles les représentants du mysticisme dont il renouvelle la tradition par l'étude incessante de la nature. » (Müntz, les *Précurseurs*, 95.)

Donatello. « Dans aucune des œuvres de Donatello on ne rencontre l'influence de l'étude des œuvres antiques, soit dans la forme, soit dans la technique. » (Von Tschudi. *Donatello e la critica moderna*, p. 9.)

Cette opinion sur Donatello n'est pas particulière à la critique allemande. M. Gnoli, l'éminent directeur de l'*Archivio storico dell'arte* a conclu de même : « De l'influence de l'antique sur cet esprit original, qui, dans son énergique naturalisme, se révoltait contre toute convention, il est difficile de trouver quelque trace dans les œuvres qui succédèrent à son premier voyage à Rome avec Brunelleschi, et plus tard elle n'apparaît que dans un très petit nombre de ses ouvrages. » (*Le opere di Donatello in Roma*[1].)

Et enfin d'une façon générale, pour juger le XVe siècle, le *Cicerone* s'exprime ainsi : « Si les formes antiques furent une sorte de point de départ pour la décoration, la sculpture proprement dite n'a pas subi alors l'influence des anciens; et c'est précisément l'inspiration toute moderne de cet art qui rend les œuvres du XVe siècle plus profondément et plus spontanément touchantes que ne l'est l'art savant, réfléchi, généralisateur de la haute renaissance. » (*Cicerone*, II, 340.)

1. Je me suis efforcé moi-même de soutenir la même thèse dans une étude sur *Donatello* publiée en 1889.

Sur ce point particulier de l'influence exercée par l'art antique sur Donatello, je dois dire que M. Müntz est d'un avis contraire au nôtre. Il signale Donatello « comme étant le seul artiste du XVe siècle, avec Mantegna, qui ait su copier avec une égale supériorité la nature et l'antique. » (*Précurseurs*, p. 98.)

De même Burckhardt, dans son beau livre : la *Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, ne fait aucune place aux arts qui forment cependant la partie la plus brillante et la plus glorieuse de la civilisation en Italie au XIVe et au XVe siècle. Burckhardt pense en effet que les arts n'ont pas subi à cette époque l'influence de l'antiquité. « L'indépendance, dit-il, que l'esprit moderne a gardée en Italie, tout en étant tributaire de l'antiquité, est très inégale et paraît souvent presque nulle dès que l'on ne considère par exemple que la littérature néo-latine. Mais dans l'art plastique et dans plusieurs autres sphères de l'activité humaine cette indépendance est extrêmement remarquable. » (Vol. I, p. 212 [1].)

1. Il n'est pas inutile pour notre thèse de montrer que les peintres du XVe siècle, contemporains des sculpteurs que nous étudions, sont restés comme eux étrangers à l'étude de l'antiquité :

« *Masaccio* semble n'avoir jamais regardé une statue antique. Ne lui en faisons pas un crime. Est-il donc le premier qui ait réussi à s'affranchir sans le secours des Grecs et des Romains. » (Müntz, *Précurseurs*, 97.)

« De même que Masaccio, *Masolino* est avant tout un champion du naturalisme. Que l'on examine à Castiglione d'Olona, la conception ou le style, les types ou les costumes, rien ne trahit la plus légère préoccupation de l'archéologie. Donner aux physionomies le plus de caractère et de vie, aux scènes le plus d'animation possible, telle est son unique ambition..... Et cependant il connaissait les chefs-d'œuvre des Grecs et des Romains. » (*Précurseurs*, 98.)

« Deux autres novateurs fougueux *Paolo Uccello* et *Andrea del Castagno* semblent avoir été moins touchés encore par les souvenirs classiques. » (*Précurseurs*, 99.)

« Ne croirait-on pas à une sorte d'accord tacite en voyant un autre chef de l'école réaliste *Piero della Francesca* imiter comme Masaccio, Masolino, Castagno, l'architecture des anciens, mais borner ses emprunts à ce seul domaine. » (*Précurseurs*, 100.)

Si à tous ces noms nous ajoutons celui de *Fra Angelico*, l'artiste en qui s'est le plus profondément incarné le sentiment chrétien, nous aurons bien réellement cité tous les plus grands maîtres du début du XVe siècle et nous aurons constaté que les peintres, tout comme les sculpteurs leurs contemporains, n'empruntent à l'art antique que quelques formes décoratives, sans rien lui demander pour le fond même de leur art. Cette conclusion générale a été nettement formulée par M. Müntz. « A Florence, dit-il, l'influence des modèles classiques ne se fit sentir dans la peinture que vers la fin du XVe siècle. » (*Précurseurs*, II.) Et M. Müntz est revenu avec insistance sur cette idée dans son plus récent ouvrage. « De tous les artistes, les peintres sont ceux qui se sont le plus tardivement appliqués à l'imitation des anciens..... Examinez les fresques de Masolino, de Masaccio, de Paolo Uccello, d'Andrea del Castagno, vous n'y trouverez rien, ni dans les types, ni dans les costumes, ni dans les attitudes, ni dans l'arrangement général, qui sente l'antiquité. Dans ce puissant effort, le naturalisme a tout fait. » (*Hist. de l'art*, I, 264.)

Or, s'il en est ainsi, si l'influence antique ne fut pour rien dans cette production merveilleuse du xve siècle, qui comprend l'art de Jacopo della Quercia, de Ghiberti, de Donatello, de Luca della Robbia et celui de tous les peintres leurs contemporains, il faut accepter ce fait avec toutes ses conséquences logiques, et nous devons proclamer hautement cette vérité que l'art florentin, soit dans sa période de formation, soit à son apogée, est un art profondément original, inspiré par la civilisation moderne et ne devant rien aux leçons de l'antiquité. Et l'on sent bien toutes les conséquences d'une telle affirmation; elles ne tendent à rien moins qu'à modifier toutes les anciennes appréciations de la critique sur la formation de l'art moderne, et à restituer à la libre initiative des peuples germano-latins ces éloges que nous réservions jusqu'ici à l'influence de l'Antiquité.

Sur ce point, une de nos premières conclusions doit être qu'il ne convient pas de donner le nom de Renaissance à la sculpture et à la peinture des premières années du xve siècle[1]. Cette appellation est fausse, en effet, si nous entendons par Renaissance l'art renouvelé au contact de l'antique, puisqu'à ce moment l'art ne subit pas son action, et elle est tout aussi fausse si l'on veut entendre par ce mot une ère artistique nouvelle, le véritable début de l'art moderne, car on ferait croire ainsi qu'on méconnaît toute la grandeur du xive et du xiiie siècle[2].

1. Mes conclusions sont strictement limitées à l'art de la sculpture et de la peinture. Pour l'architecture, l'influence de l'art antique se manifeste dès le second quart du xve siècle (San Lorenzo, de Brunelleschi, vers 1430), et en littérature, l'action des lettres antiques qui, à vrai dire, n'avait pas cessé de s'exercer pendant toute la durée du moyen âge, brilla d'un nouvel éclat dès les premières années du xive siècle, de telle sorte que, pour l'architecture et plus encore pour les lettres, le mot de *Renaissance* est très légitimement appliqué au xve siècle.

2. En Italie, l'emploi du mot *Rinascimento* a donné lieu à quelques difficultés, comme l'emploi du mot *Renaissance* en France. Mais, dans son acception la plus usuelle, il comprend l'art italien dans toute son étendue, depuis son origine même, avec Nicolas de Pise et Giotto.

La critique allemande accepte à peu près cette signification. Ainsi, M. Bode, dans ses études sur la *Renaissance au Musée de Berlin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887-1888), embrasse toute l'école italienne du xive siècle et l'école flamande de Van Eyck. Il est évident que, dans la pensée de M. Bode, le mot *Renaissance* ne comporte en rien l'idée de l'intervention antique.

Mais, en France, le mot *Renaissance* a reçu de l'usage un sens tout particulier qu'il est difficile de ne pas respecter : « La Renaissance des arts, a dit M. Müntz, c'est la résurrection des idées et des formules de l'antiquité classique. » (*Précurseurs de la Renaissance*, p. 1.)

Cette discussion est nouvelle dans la critique d'art. Naguère il n'y avait pas lieu de l'aborder, car les défenseurs de la Renaissance ne songeaient pas à revendiquer le xve siècle. On datait la Renaissance des premières années du xvie siècle, siècle que l'on tenait alors pour l'apogée de l'art italien. Elle était l'œuvre de Michel-Ange, de Fra Bartolomeo et de Raphaël, et les prédécesseurs immédiats de ces artistes, leurs maîtres même, Ghirlandajo et le Pérugin, étaient censés n'appartenir en rien au mouvement nouveau créé par l'étude de l'antiquité. De là, à l'égard de ces maîtres, ce mépris, ce dédain, dont notre siècle est enfin parvenu à comprendre l'injustice.

Comme preuve de cet état d'esprit de l'ancienne critique, je me contenterai d'une citation empruntée au plus éminent critique d'art du xviie siècle, à Felibien : « On peut dire que nous avons presque vu la peinture et la sculpture se relever comme d'une espèce de léthargie où elles avaient demeuré un si long temps, puisqu'elles n'ont commencé à paraître avec cet air majestueux qu'elles avaient eu autrefois que quand Michel-Ange, Raphaël et les autres grands peintres de l'époque ont trouvé des papes et des rois disposés à favoriser leurs beaux dessins. Et certes il était nécessaire que ces savants hommes vinssent au monde pour rétablir aussi parfaitement qu'ils ont fait des arts qui n'avaient nulle vigueur et qui ne paraissaient plus que comme de vains fantômes.» (*Entretiens*, I, p. 85[1].)

Mais aujourd'hui qu'une transformation dans nos idées nous a fait comprendre combien prétentieux et factice a été l'art de la Renaissance à partir du xvie siècle et combien fut plus sincère, plus ému, plus poétique, plus idéal, l'art du xve, du xive et du xiiie siècle, nous avons vu les défenseurs de la Renaissance proposer une nouvelle classification et tenter de faire remonter bien au delà du xvie siècle l'action de l'art antique. L'ancienne Renaissance, la Renaissance du xvie siècle, celle de Jules Romain et de Vasari, naguère si admirée, ne trouve plus de défenseurs : on la sacrifie; elle n'est plus qu'une Renaissance dégénérée dont les défauts s'expliquent par une trop grande servilité dans l'imitation de l'art antique[2] ; mais on prétend qu'elle fut précédée par une première

1. Voir aussi Raphaël Mengs (*Œuvres*, II, p. 116).

2. M. Müntz, après avoir constaté la « longue agonie de la sculpture italienne pendant le xvie siècle », a cherché les causes de cette décadence : « Comment se fait-il qu'après l'effort gigantesque de Donatello, alors qu'il n'y avait plus qu'à assouplir, qu'à discipliner, qu'à châtier pour faire de la grande statuaire digne des anciens, comment se fait-il que la décrépitude succéda presque sans transition à

Renaissance, celle du xve siècle, Renaissance féconde, parce qu'alors, au lieu de copier l'art antique, on se contenta de lui demander des conseils.

Aujourd'hui où tous les critiques sont d'accord pour célébrer la grandeur du xve siècle, on comprend quelle importance il y a à déterminer si, oui ou non, ce siècle s'est inspiré de l'antiquité. C'est à vrai dire la plus importante des questions que la critique d'art ait à résoudre, car on ne pourra réellement dire si l'action exercée par la Renaissance sur l'art de la peinture et de la sculpture a été bienfaisante ou néfaste que lorsqu'on aura déterminé avec précision le champ de cette influence, et le fait seul de placer l'action de la Renaissance à la fin du xve siècle, au lieu de la reporter au début de ce siècle, sera le plus décisif des arguments pour résoudre cette question.

Si les arts ne subirent pas l'action de l'antiquité pendant le xve siècle, il n'en fut pas de même de la littérature, et en comparant les lettres qui se sont inspirées de l'antiquité et les arts qui sont restés indépendants, nous aurons un nouvel argument pour apprécier l'influence de la Renaissance. Or, tandis que les arts ne cessent de prospérer et atteignent une perfection que le monde depuis lors n'a jamais revue, la littérature est en pleine décadence. « Au xve siècle, dit M. Müntz (*Hist. de l'art*, I, p. 21), les modèles classiques, on ne saurait le dissimuler, loin de seconder l'essor des esprits, le paralysent; ils pèsent du poids le plus lourd non seulement sur les poètes, mais encore sur les historiens et les philosophes, qu'ils réduisent peu à peu au rôle de simples imitateurs. Rien qu'à comparer l'un à l'autre le début et la fin de ce siècle, le spectacle de la décadence est saisissant. » Et ailleurs (*Hist. de l'art*, I, p. 326) : « Jamais poètes ne trahirent plus complètement les espérances des artistes de leur temps, ne laissèrent ceux-ci plus complètement livrés à eux-mêmes. Leurs élucubrations pseudo-classiques, écrites dans une langue morte, et consacrées, non à la peinture d'une époque si vivante, mais à la glorification des Romains d'autrefois, étaient incapables de développer une idée généreuse... »

De même encore au xvie siècle, M. Müntz constate l'infériorité

l'adolescence? Après de longues méditations, je suis arrivé aux conclusions suivantes que je soumets au jugement du lecteur : cette prompte décadence tient d'une part à l'imitation trop rigoureuse de l'antiquité, et de l'autre à l'influence de Michel-Ange. » Müntz, *Hist. de l'art*, II, pp. 450 et 444.

de la littérature sur les arts. « Pourquoi les Léonard, les Michel-Ange, les Raphaël l'emportent-ils si considérablement sur les poètes tels que Politien, l'Arioste ou Sannazar? » et il en donne comme raison que « la littérature subissait encore plus lourdement que l'art le joug classique ». (*Histoire de l'art*, II, p. 66.)

De tous les arts l'architecture est celui qui eut le moins à souffrir de l'influence antique. On a pu cependant ici encore constater que cette influence a eu de graves inconvénients. « Celui des arts qui, au xve siècle, semble montrer le moins d'originalité et de puissance, c'est celui qui d'ordinaire donne le ton aux autres, l'architecture. La conviction, la cohésion, le sérieux, l'ampleur, parfois même la liberté qui caractérisent les styles antérieurs, lui font défaut. » (Müntz, *Histoire de l'art*, I, p. 371.)

D'où il faut conclure que l'art moderne ne doit pas sa grandeur à l'influence de l'art antique, et que, tout au contraire, l'influence de l'antiquité fut un des principaux agents de sa décadence[1].

L'influence de l'antiquité ne s'exerça réellement d'une façon notable sur l'art de la peinture et de la sculpture qu'aux abords du xvie siècle. Antérieurement à cette époque, les peuples modernes ont créé un art profondément original, qui débute dans la seconde moitié du xiie siècle et se développe sans interruption, par une évolution logique, jusqu'à la fin du xve siècle, créant tour à tour ces formes d'art merveilleuses qui sont l'architecture et la sculpture française du xiiie siècle, l'art flamand des Van Eyck, et ces deux siècles si féconds, le xive et le xve siècle florentin, floraison suprême de l'art chrétien entre les mains des peuples germano-latins[2].

Loin de s'inspirer de l'art antique et de lui emprunter ces qualités de mesure et de sobriété, cette simplicité de formes et ce calme dans l'expression des sentiments de l'âme qui nous sont donnés comme

1. Dès le milieu du xvie siècle, en Italie, l'art ne conserve sa grandeur que dans les régions du Nord, qui résistent au mouvement de la Renaissance, à Parme avec Corrège et surtout à Venise avec Titien, Tintoret et Véronèse. De même l'art grandit en Europe, chez toutes les nations qui ne subissent pas l'action de la Renaissance, à Madrid avec Velasquez, à Amsterdam avec Rembrandt, à Anvers avec Rubens, en Allemagne avec Holbein et Dürer.

2. Sans insister davantage sur cette thèse, je prie le lecteur de se reporter aux ouvrages de M. Courajod et notamment à son étude sur la *Part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance* (*Gazette* 1890), où les idées que je développe ici sont défendues avec la plus admirable compréhension artistique.

étant la caractéristique de cet art, nous voyons le début du xve siècle rechercher l'agitation, la complication des mouvements, le drame des passions, en un mot diriger l'art vers ces formes que l'on désigne parfois sous le nom de Réalisme par opposition à l'art classique inspiré de l'antiquité [1].

En employant ici ce mot de réalisme, qui a reçu tant de significations différentes, il convient d'en préciser le sens pour pouvoir dire ce qu'a été le réalisme des premières années du xve siècle.

On peut donner au mot réalisme bien des sens différents. On peut entendre par ce mot la représentation de tout ce qui est d'ordre inférieur dans la nature, de tout ce qui ne correspond pas aux lois les plus élevées de la création. A ce point de vue, les maîtres du xve siècle n'ont jamais été des réalistes. Il faut descendre jusqu'au xviie siècle pour trouver des œuvres d'art reproduisant l'être dans les conditions inférieures de la vie : une cuisinière épluchant ses légumes, de l'art hollandais; un soudard ivre, du Caravage; un mendiant triant sa vermine, de Murillo.

Mais ce ne fut là, entre les mains des écoles que nous venons de citer, qu'une des formes du réalisme et une de ses formes les plus atténuées. Ces maîtres en effet ne fuyaient pas la beauté, et les sujets insignifiants qu'ils choisirent, ils s'attachèrent à les embellir par des jeux de lumière et de coloris, par d'heureuses dispositions de lignes, surtout par la virtuosité de l'exécution.

A côté de cette école, qui est insignifiante au point de vue de la pensée, mais qui a cherché la beauté dans les qualités accessoires de l'art, est apparue une autre école qui n'a pas reculé devant l'observation des difformités physiques et morales, qui n'a eu recours à aucun expédient pour en voiler les laideurs et qui au contraire s'est efforcée de les reproduire dans toute leur brutalité.

Pour juger cette seconde forme du réalisme, il faut tenir compte du but que l'artiste a poursuivi. L'artiste peut être conduit à se désintéresser de la beauté des formes, par une sorte d'indifférence,

1. « Pris en bloc, le xve siècle se montra foncièrement réaliste; il copia indifféremment les beautés et les difformités du modèle; tant mieux pour les contemporains et la postérité si celui-ci avait été avantagé par la nature, car les artistes en avaient bien pris leur parti; ils n'entendaient pas faire la moindre concession au goût. Nulle expérience en l'art de choisir, d'élaguer, d'ennoblir en un mot. Bien plus, y avait-il quelque trait pauvre, vulgaire ou lourd, c'est sur lui que se portait l'attention de ces copistes inexorables. » (Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, II, p. 70.)

tenant que tout dans la nature a une valeur égale et que l'on doit étudier avec la même sympathie les formes normales de l'être et ces mêmes formes dégradées par le vice et la misère. Le XIXe siècle, le premier, a donné de nombreux exemples de cette conception que le XVe siècle a complètement ignorée.

Mais on peut méconnaître la beauté physique dans le but d'exprimer les sentiments et les passions de l'âme, et à vrai dire c'est le seul moyen de faire avec quelque pénétration l'étude de l'âme humaine ; tout ce qui est passion ou souffrance, entraînant une déviation des lois normales de l'être. On peut violer les lois de la beauté physique en vue d'étudier le monde moral, et c'est ce que les artistes du XVe siècle n'ont pas craint de faire. Et l'on comprend qu'ici cette forme du réalisme, loin d'être en opposition avec le spiritualisme, en soit comme la dernière conséquence. Car cette forme subordonne tout, sacrifie tout, à l'expression de la pensée. Cette nouvelle création artistique que le spiritualisme contenait en germe devait éclore et s'épanouir dans tout son éclat sous l'action de la pensée chrétienne ; ce n'est pas avec les formes pures et châtiées, avec la sérénité de l'art grec, que l'artiste chrétien pouvait exprimer la passion du Christ, le châtiment des pécheurs, les supplices des martyrs, toutes les souffrances volontaires de la vie chrétienne. Le réalisme du XVe siècle est l'aboutissant de toutes les recherches de l'art chrétien. Cette forme du réalisme qui trouva dans les pays du nord un terrain mieux préparé qu'en Italie, qui se développa surtout en Allemagne et dans les Pays-Bas, qui s'incarna si puissamment dans l'œuvre de Rembrandt, ne fait qu'apparaître un instant en Italie, précisément dans les premières années du XVe siècle avec Castagno, Paolo Uccello et surtout avec Donatello.

Enfin s'il faut entendre simplement par Réalisme le désir d'imiter la nature avec la plus scrupuleuse fidélité, on peut dire que le XVe siècle fut profondément réaliste. Au XIVe siècle, l'école florentine, dans sa préoccupation si exclusive d'exprimer des idées, fut conduite, surtout dans l'art de la peinture, à négliger un peu le détail des formes. Au XVe siècle, par une conséquence toute naturelle du progrès de l'art, l'artiste éprouve le besoin de serrer la nature de plus près et de la reproduire avec une plus grande fidélité. Mais, ici encore, le XVe siècle n'est pas en opposition avec le XIVe. Il se contente de développer et de faire fructifier les germes que l'art antérieur contenait en lui.

Et quant à cette idée que la Renaissance aurait découvert l'homme et la nature que le moyen âge ignorait, nous avons quelque honte

rien qu'à la transcrire, et les noms seuls d'un Nicolas de Pise, d'un Giotto, d'un André de Pise et d'un Orcagna, la réfuteraient s'il était encore nécessaire de la discuter. Nous verrons au contraire que l'influence de l'antiquité a eu précisément pour but de détourner les esprits de l'étude de la nature en les immobilisant dans l'imitation des œuvres du passé.

Nous terminerons cette étude sur le caractère de l'art du xve siècle en le considérant au point de vue des idées religieuses. D'une façon générale, on peut dire que le xve siècle, tout comme le xive, est dominé par l'idée chrétienne. On peut faire le catalogue de toutes les œuvres des maitres nés dans les premières années du siècle, on ne trouvera pas un seul motif qui ne soit la représentation d'une scène religieuse. Au premier abord même, il semblerait que le xve siècle ait été plus religieux que le xive. Au xive siècle, en effet, la vie civile était si intense, elle préoccupait si vivement les esprits, qu'elle était parvenue à se faire dans l'art une place personnelle à côté de l'art religieux. C'est ainsi que Lorenzetti, sur les murs du palais public de Sienne, représente les allégories du bon et du mauvais gouvernement, c'est ainsi que Nicolas de Pise et Giotto représentent les grandes institutions sociales dans les bas-reliefs de la Fontaine de Pérouse et du Campanile de Florence. Au xve siècle au contraire, par suite de la chute de la République florentine et de l'avènement des Médicis, le peuple paraît se désintéresser des grandes représentations civiques et ne plus concevoir de manifestations artistiques en dehors des scènes de la vie religieuse. Il ne faut cependant pas s'en tenir à cette première impression, car si l'on va au fond des choses, on voit bien vite que si, au xve siècle, les motifs sont de plus en plus empruntés à l'histoire chrétienne, le sentiment religieux cependant tend à s'affaiblir dans l'âme de l'artiste. L'art cesse d'être tout entier au service de la religion pour se préoccuper plus ardemment que dans les siècles antérieurs de recherches indépendantes.

Il faut remarquer du reste que l'idée religieuse, même aux époques où elle fut le plus florissante, telles que le xiiie et le xive siècle, fut rarement la pensée exclusive de l'artiste. Si, au moyen âge, la religion avait été la maîtresse absolue de l'art, peut-être l'art eût-il revêtu ce caractère d'ascétisme que certains historiens s'obstinent à découvrir en lui. Mais la part d'ascétisme qui était contenue dans le christianisme fut contrebalancée par toutes les influences du milieu social. La société du moyen âge, dominée par les idées chevaleresques,

tenait en grand honneur tout ce qui contribuait au développement physique et elle a créé un art sain et robuste, fait à son image.

On se tromperait donc gravement si, pour juger le mouvement de l'art, du XIII[e] au XVI[e] siècle, on prenait comme critérium unique le développement de l'idée religieuse. Le sentiment religieux a pu diminuer dans l'art sans que pour cela l'art ait cessé de croître et de grandir. En effet, de même que la religion n'est pas toute la philosophie et qu'elle ne renferme pas en elle la solution de tous les problèmes sociaux, de même elle ne saurait être l'art tout entier. Reproduire le corps humain, par exemple, sans autre préoccupation que celle d'exprimer la forme et les rapports des membres, ce n'est pas faire un acte d'art religieux, et l'on pourrait soutenir plutôt que cette représentation de la nudité n'est pas encouragée par la doctrine chrétienne, qui la considère comme une violation du sentiment de la pudeur. Si du monde physique nous passons au monde moral, nous voyons de même que nombre de sentiments, quoique d'ordre très élevé, tels par exemple que l'amour ou la valeur militaire, ne peuvent que malaisément recevoir l'étiquette religieuse.

Il faut donc, pour obtenir une division logique de l'art, recourir à une esthétique plus générale et dire que le grand art est celui qui a pour but d'exprimer tout ce qui dans la nature est d'ordre supérieur, tout ce qui correspond aux lois les plus essentielles de la création, c'est-à-dire tout ce qui témoigne de la vitalité de l'être, de sa supériorité physique et morale.

Placés à ce point de vue nous comprendrons toute la grandeur du XV[e] siècle. C'est la profondeur de pensée avec laquelle il a étudié l'homme dans toutes les grandes phases de son activité qui fait son immortelle beauté. A côté d'un Donatello, qui exprimera avec sa mâle énergie tous les drames de la vie humaine, à côté d'un Luca della Robbia qui en dira toutes les tendresses, nous verrons un Jacopo della Quercia dire toute la puissance physique de l'homme et un Ghiberti toute la grâce des formes féminines.

MARCEL REYMOND.

(*La suite prochainement.*)



Velasquez pinx H Guerard sc

L'INFANTE MARIE-THÉRÈSE, FILLE DE PHILIPPE IV
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts Imp Leroy

LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO[1]

L'ÉCOLE ESPAGNOLE.

(DEUXIÈME ARTICLE.)

II



NE évolution profonde, bien en accord avec le génie et le tempérament de la race, essentiellement nationale par conséquent, qui s'est lentement préparée à Valence, à Madrid et surtout à Séville, pendant le dernier quart du XVIe siècle et les premières années du XVIIe, va produire enfin, dans la peinture espagnole, ses plus féconds effets : l'heure a sonné de l'affranchissement et des libres expansions; désormais, les maitres vont formuler leurs pensées dans une langue bien à eux, vraiment originale et personnelle. Et c'est tout de suite, en un court espace de moins de cinquante ans, toute une copieuse floraison de grandes œuvres et de grands artistes : Ribera, Zurbaran, Velazquez, Alonso Cano, Murillo, Valdès Leal, Claudio Coëllo, pour ne citer que les plus grands. Si tous ne sont pas représentés au Musée du Prado par leurs chefs-d'œuvre, notamment Zurbaran, Valdès Leal et Claùdio Coëllo, du moins y figurent-ils avec quelques ouvrages intéressants.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VIII, p. 255 et 459; t. IX, p. 194 et 374 t. X, p. 223; t. XI, p. 73 et 183; t. XII, p. 232.

L'aîné de cette brillante phalange d'artistes, Jose de Ribera, *il Spagnoletto*, comme l'appellent les Italiens (1588-1656), ne compte pas moins de cinquante-sept toiles. Il va de soi que nous ne nous occuperons que de quelques-unes, celles qui caractérisent le mieux la sombre imagination du maître et le puissant réalisme de son exécution.

On sait que Jose Benito de Ribera est né à Xativa, au royaume de Valence, et que, malgré la volonté de ses parents qui le destinaient à une tout autre carrière, une irrésistible vocation l'attira vers la peinture. Ce fut dans l'atelier de Francisco Ribalta qu'il fit ses premières études d'art. Puis, tenté sans doute par les récits qu'il entendait faire autour de lui des merveilleux chefs-d'œuvre que possédait l'Italie, il osa entreprendre, seul, dénué de protection comme d'argent, ce pénible et alors si difficile voyage. Telle que nous la racontent ses biographes, ce dut être une cruelle succession de privations, de misère et de luttes pour s'assurer le pain quotidien, qu'eut à traverser cet ardent et énergique jeune homme, qui voulait obstinément devenir un peintre, un grand peintre. Caravage l'admit parmi ses élèves; mais ce maître meurt en 1609, et Ribera, privé de direction, recommence d'errer à travers l'Italie, étudiant et copiant çà et là les tableaux qui le séduisent. C'est ainsi qu'il s'arrêta à Parme et s'y éprit des ouvrages de cet admirable peintre de la chair que l'on appelle le Corrège. Il vint enfin s'échouer à Naples et là devaient se terminer ses épreuves. A la suite de l'exposition en public d'une de ses compositions : le *Martyre de saint Barthélemy*, sujet qu'il aima tant à reproduire, la célébrité et la fortune lui arrivèrent tout d'un coup. Il épousa une fort jolie personne, Leonora Cortese, fille unique d'un riche marchand de tableaux, et se vit comblé de faveurs et de commandes par don Pedro Giron, duc d'Ossuna, alors vice-roi de Naples, puis par le comte de Monterey, son successeur. Tous deux se montrèrent en effet pour lui de véritables Mécènes, achetant ses ouvrages sur le chevalet, lui en demandant toujours de nouveaux, soit pour leurs palais de Madrid, soit pour les collections royales. A l'instigation peut-être de Velazquez, qui s'était lié avec Ribera lors de son séjour à Naples, Philippe IV témoignait d'une vive admiration pour les peintures du maître valencien; il les recherchait et, si l'occasion s'en offrait, il s'empressait d'en acquérir de nouvelles. Pour faire leur cour au roi, les grands l'imitèrent, et ceci nous explique pourquoi l'Espagne est demeurée, malgré les désastreuses péripéties et les mises à sac dont elle a eu à pâtir depuis deux siècles,

en possession de tant d'œuvres de Ribera et comment le Musée du Prado en est aujourd'hui si riche encore. Au reste, l'Espagne a toujours montré pour ses terrifiantes créations, au moins autant que pour les aimables productions de Murillo, une prédilection marquée, et c'est peut-être à Ribera qu'il faudrait s'en prendre de la singulière



LE MARTYRE DE SAINT BARTHÉLEMY, PAR RIBERA.

(Musée du Prado.)

propension à traiter des sujets plus ou moins lugubres et tragiques qui, de nos jours, est encore si vivace dans l'école.

Mais, en constatant la persistance de cette curieuse influence rétrospective, il ne serait que juste d'en reporter en partie la cause et la raison d'être à la solidité, à la vigueur et, pour tout dire d'un mot, à l'admirable tenue d'une exécution toujours impeccable. Comme

peintre du « morceau »; Ribera n'a guère de supérieur; et l'attraction, l'espèce de séduction qu'il exerce par sa belle technique sur les artistes est donc plus que justifiable.

Le *Martyre de saint Barthélemy*, que possède le Musée du Prado, passe à bon droit pour un chef-d'œuvre. Ribera s'y montre non pas seulement dessinateur et coloriste génial, en possession complète du rendu de la forme, sachant en faire sentir l'ossature et les muscles avec une sûreté d'anatomiste, il y fait preuve encore des plus hautes qualités d'expression et de composition. La scène est peinte en pleine lumière; les personnages sont de grandeur naturelle. Deux bourreaux tirent de toute leur force sur les cordes à l'aide desquelles le saint, lié par les poignets à une sorte de traverse mobile, est péniblement hissé en l'air; un troisième bourreau aide à cette manœuvre en soulevant la jambe gauche du matyr. A droite, un groupe de soldats assiste à ce supplice que contemplent des gens du peuple, au milieu desquels on voit une femme accroupie et portant un enfant. Le corps du saint, soulevé de terre, mais la touchant encore par les pieds, est présenté dans l'attitude affaissée que l'action des bourreaux lui impose et exprimé avec une énergie et une vérité superbes; l'entente du jeu des formes y apparaît absolument magistrale; mais ce qu'il faut surtout relever dans cette peinture d'un si poignant réalisme, c'est l'expression saisissante, mélange de touchante résignation, d'horrible souffrance physique et de foi ardente, que l'artiste a répandue sur le visage du saint. L'émotion ressentie en est si communicative et si profonde, que, pas un moment, on ne songe à reprocher à Ribera les brutalités de son spectacle.

Le maître ne se livre pas toujours à des inspirations aussi tragiques. Il a ses moments de détente et d'attendrissement : sa facture, sa couleur participent alors de cet état d'âme; sa touche s'assouplit, accusant doucement les formes et leur communiquant le charme, la plénitude de la vie. Tel il se montre dans une *Madeleine repentante*, dans plusieurs études de têtes d'apôtres, dans les figures en pied de *saint Jacques* et de *saint Roch*, et encore dans l'excellente et symbolique composition intitulée l'*Échelle de Jacob*. Le patriarche y est représenté endormi, la nuit, sous un arbre et visité par une vision que le Seigneur lui envoie; il aperçoit dans son rêve, montant et descendant entre le ciel et la terre, comme sur des échelons lumineux, toute la phalange sacrée des messagers divins : en haut, tout disparaît et s'efface en un grand poudroiement de lumière. L'effet de ce tableau, où les ténèbres nocturnes sont comme vaincues par les irra-

diations du rayon céleste, est d'un charme singulièrement mystérieux. Nous croyons cette peinture, aussi bien par sa donnée mystique que par son exécution savoureusement caressée, tout à fait unique dans l'œuvre du maître, qui l'a signée et datée 1626.

Ce n'est pas au Musée du Prado, mais à l'Escurial, à l'Académie de San-Fernando et surtout à Séville qu'il faut étudier Francisco de Zurbaran (1598-1662). Ici, nous ne rencontrerons que la suite dite des



LA FORGE DE VULCAIN, PAR VELAZQUEZ.

(Musée du Prado.)

Travaux d'Hercule, sujets mythologiques qui formaient jadis la décoration en forme de frise de l'une des salles du Buen-Retiro; sur les dix toiles qui la composent, Zurbaran n'en a d'ailleurs exécuté que quatre, les autres étant de la main de ses élèves. Deux compositions religieuses, une *Vision de saint Pierre Nolasque* et l'*Apparition de l'apôtre saint Pierre à saint Pierre Nolasque*, faisaient autrefois partie d'une série peinte pour le couvent de la Merci, à Séville. Assurément ces deux peintures, signées et datées 1629, sont intéressantes, mais elles seraient peut-être insuffisantes à expliquer la grande situation qu'occupe à bon droit l'artiste parmi la pléiade des maîtres qui ont

jeté tant d'éclat sur l'école espagnole. Comme Ribera, Zurbaran est un naturaliste convaincu ; mais, s'il est aussi vrai, il est par contre moins brutal, moins tragique dans le choix de ses compositions toujours empreintes d'un profond sentiment religieux. Avec son austère et constante dignité, sa foi si naïve et qu'on sent si ferme, Zurbaran s'est complu parfois à peindre, en des costumes riches ou pittoresques, de gracieuses figures de martyres ou de saintes ; la *sainte Casilda*, que possède le Prado, est une œuvre pleine de charme et vraiment superbe dans l'harmonieuse simplicité de sa coloration.

L'Espagne a jalousement gardé les ouvrages de Velazquez, le plus grand de ses peintres, et les soixante toiles de lui qu'enregistre le catalogue du Musée du Prado représentent, à de rares exceptions près, son œuvre tout entière. En effet, sauf le portrait d'*Innocent X*, du palais Pamphili-Doria, à Rome ; celui de la petite *Infante*, au Louvre ; quelques rares portraits et compositions à Vienne et à la « National Gallery », on ne rencontre dans les musées étrangers aucune création du maître qui soit véritablement capitale. C'est donc à Madrid, au Musée du Prado, qu'on peut seulement l'étudier et le connaître.

Don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599-1660) était issu d'une famille noble, d'origine portugaise du côté paternel, mais établie à Séville depuis près d'un siècle. Son premier maître fut Francisco de Herrera, dit *le Vieux*, dont le Louvre, plus favorisé que le Prado, possède une des meilleures et plus caractéristiques compositions : *Saint Basile dictant sa doctrine*. Herrera est avec le licencié Roëlas, qui eut la gloire de former Zurbaran, un précurseur, un des créateurs de la nouvelle école indigène. Mais il était d'un commerce difficile, rudoyant, brutalisant ses élèves. Bien que le séjour de Velazquez dans l'atelier de Herrera n'ait pas été de longue durée, ce n'en est pas moins de lui et non de Pacheco, qui fut son second professeur, que le jeune peintre reçut ses plus fécondes leçons, celles qui devaient peser de l'autorité la plus indéniable sur l'avenir et la direction de son talent.

Sans se soucier beaucoup, pendant ce second apprentissage, des enseignements timides et mesurés de Pacheco, idéaliste convaincu et sectateur soumis aux influences florentines et romaines, il se traça à lui-même un plan d'études qui reposait uniquement sur la nature directement interrogée. Les Musées de Vienne, de Munich, de l'Ermitage et quelques collections particulières possèdent quelques-unes des études peintes, soit d'après le modèle vivant, soit d'après la nature

morte, où il tente de rendre ses modèles dans leur vérité textuelle. Puis, vers 1618, apparaissent des tentatives plus hardies : C'est le *Vendeur d'eau*, de la collection d'Aspley-House ; ce sont ensuite l'*Adora-*



PORTRAIT ÉQUESTRE D'ÉLISABETH DE BOURBON, FEMME DE PHILIPPE IV, PAR VELAZQUEZ.

D'après une eau-forte de Goya.

(Musée du Prado.)

tion des bergers, de la « National-Gallery », et enfin l'*Adoration des mages*, datée de 1619, du Musée du Prado. Zurbaran débute précisément à la même époque, et il est aisé de constater chez les deux jeunes maîtres, lorsque l'on rapproche leurs premiers ouvrages, quelles analogies de

facture et de sentiment ils présentent et quelles étroites affinités les unissent. Tous deux n'ont-ils pas étudié Roëlas, Herrera et peut-être même Ribera qui compte déjà 30 ans en 1618, et dont quelque peinture, dans le style du Caravage, envoyée de Naples, a sans doute été déjà admirée à Séville ?

Sur les conseils de Pacheco dont il avait épousé la fille, Velazquez se rendit à Madrid en 1622. Grâce aux pressantes recommandations dont l'avait muni son beau-père, il y fut présenté au comte-duc d'Olivarès, le tout-puissant ministre de Philippe IV, qui devint dès lors pour l'artiste un chaud protecteur. Olivarès demanda au roi de poser devant Velazquez ; mais un déplacement de la cour ayant mis obstacle à ce projet, le jeune maître revint à Séville avec la promesse d'être promptement rappelé à Madrid. Cette promesse ne tarda pas à s'accomplir.

Dès le printemps de 1623, Velazquez était de nouveau à Madrid, et, après avoir fait avec succès le portrait du chanoine Fonseca, ami de Pacheco et chapelain de la cour, il obtenait enfin l'honneur de peindre Philippe IV. Ce premier portrait où le roi était représenté à cheval, en costume de parade, fut exposé tout un jour à l'admiration de la foule devant l'église de San-Felipe-el-real : l'œuvre du jeune maître, qui fut alors célébrée en prose et en vers, a péri dans un incendie du palais. Une autre représentation de Philippe, posé debout, vêtu de noir et tenant une lettre à la main, suivit à quelques mois de distance le portrait équestre ; puis, ce fut le portrait de l'infant don Carlos, frère puîné du roi, représenté aussi vêtu de noir. L'artiste était dès lors entré en complète possession de la charge de peintre du roi, et, dès ce moment, Philippe, pour témoigner toute l'estime qu'il fait de son talent, ne veut plus être à l'avenir peint que par lui.

Construits avec une sûreté parfaite dans leur ensemble comme dans leurs détails, ces deux beaux portraits, où dominent les noirs variés des costumes se détachant sur des fonds gris uniformes, accusent déjà les grands progrès réalisés par Velazquez dans sa technique depuis ses débuts à Séville. D'une sincérité absolue d'observation, ils sont exécutés avec une simplicité d'allures et une sobriété de moyens qui leur communiquent de la dignité, de la grandeur. Ici l'artiste est déjà bien lui-même ; sûrement son originalité s'affirmera davantage et à chaque nouvel ouvrage, mais dans ces deux portraits elle s'accuse hautement et il est impossible de la méconnaître.

Un nouvel exemple de cette originalité grandissante, si franche-

ment progressive, c'est le tableau intitulé : *Bacchus* ou les *buveurs*. où un jeune drôle, demi-nu, assis sur un tonneau, couronne de pampres un affreux soudard, au milieu d'une assemblée de truands à mines



PORTRAIT DE PHILIPPE IV, PAR VELAZQUEZ.

D'après l'eau-forte de Goya.

(Musée du Prado.)

patibulaires. Velazquez l'achevait durant les années 1628 et 1629, à l'époque même où Rubens, envoyé en mission diplomatique auprès de Philippe IV, allait faire à Madrid un séjour d'environ huit mois. Rien de plus audacieusement réaliste, dans sa composition comme

dans ses détails, que cette peinture, si peu mythologique en dépit de son titre, mais si véritablement espagnole par le milieu, le caractère et le choix des types. Paysage, lumière, costumes, modèles, l'artiste a tout trouvé, tout pris autour de lui, et rien n'est plus inattendu, plus nouveau, que cette étonnante création qui marque une étape décisive dans la direction que suivra désormais le génie du maître.

Écoutant les conseils de Rubens dont il venait d'être le compagnon et l'hôte, Velazquez partit en 1629 pour visiter l'Italie. Arrivé à Venise, il y étudia avec amour les maîtres qu'il préférait, le Titien, Véronèse, et copia, d'après Tintoret, le *Crucifiement* et la *Cène*. A Rome, il fit aussi quelques études d'après Raphaël et Michel-Ange, mais il n'était pas homme à vivre de la pensée des autres et la nature l'eut vite reconquis. Logé à la villa Médicis, il en admira la beauté des jardins, et, pour en conserver le souvenir, il improvisa deux charmantes études peintes, cataloguées au Musée du Prado sous les n°s 1106 et 1107, et qui sont deux petits chefs-d'œuvre.

Deux compositions importantes furent également le résultat de son séjour à Rome : l'une, intitulée la *Tunique de Joseph*, est à l'Escurial; l'autre, la *Forge de Vulcain*, se trouve au Prado. En étudiant ce dernier ouvrage, on sent tout de suite que, comme pour le *Bacchus*, Velazquez ne s'inquiète guère des formules italiennes non plus que du sens poétique du thème qu'il a choisi; il ne voit rien, ne cherche rien en dehors de la réalité; ce qui l'intéresse et le captive, c'est la nature interrogée dans son caractère, son mouvement, et rendue, avec son imprévu pittoresque, dans sa curieuse diversité. *La Forge* a été peinte à Rome, mais on la pourrait croire tout aussi bien exécutée à Madrid, car l'artiste n'y fait aucune concession au milieu qu'il habite et aux influences qui l'entourent. Ses forgerons, son Vulcain, son Apollon, ne sont-ce pas là autant de portraits et de modèles pris parmi ses compatriotes? Et il en sera de même lorsque, pour la décoration de l'Alcazar, il peindra *Mercure et Argus*, *le dieu Mars*, et encore ces personnages hétéroclites qu'il appelle ironiquement *Ésope* et *Ménippe;* on voit que Velazquez en prend à son aise avec l'antiquité et la mythologie.

A Naples, où il était allé s'embarquer, Velazquez se lia étroitement avec Ribera, dont il s'était montré dès sa jeunesse l'admirateur enthousiaste. Il peignit là le portrait de la sœur de Philippe IV, l'*infante Maria, reine de Hongrie*, que le catalogue du Prado prétend, à tort selon nous, identifier avec le portrait n° 1072 qui n'est autre,

à notre avis, que l'esquisse primitive pour le portrait équestre de la première femme de Philippe IV, Élisabeth de Bourbon.



PORTRAIT DU NAIN « EL PRIMO », EAU-FORTE DE GOYA.

(D'après Velazquez.)

L'art italien n'avait pas eu de prise sur le tempérament de Velazquez. Aussi, après son retour en Espagne, ne saisit-on dans ses

nouveaux ouvrages aucunes réminiscences, aucunes traces quelconques d'une influence étrangère. Il reste lui-même et rien que lui-même dans les beaux portraits exécutés de 1635 à 1638, et qui représentent Philippe IV, son frère don Fernand et l'héritier du trône, l'infant don Balthazar Carlos, tous trois en costume de chasse, le fusil à la main, et accompagnés de leurs chiens favoris. De ce même jeune prince, alors âgé d'environ sept ans, il peint encore à cette époque l'admirable et vivant portrait équestre où il montre l'infant, vêtu d'un costume vert brodé d'or, monté sur une jument andalouse, emportée dans un galop furieux.

D'autres peintures s'échelonnent à partir de 1639 jusqu'en 1648, qui témoignent que le maître est en complète possession de toutes les ressources de son talent, toujours grandissant. C'est le *Christ en croix*, d'un aspect si tragique ; c'est le portrait d'une exécution si franche *du comte de Benavente*, et c'est enfin cet absolu chef-d'œuvre, le *portrait équestre du comte-duc d'Olivarès*. Du médiocre politique, de l'inhabile ministre de Philippe IV, qui jamais de sa personne ne prit part à aucune action de guerre, Velazquez a fait un héros, enlevant son cheval de bataille en avant de son armée, à laquelle, son bâton de commandement à la main, il désigne l'ennemi d'un geste impérieux. L'intensité d'action et l'irrésistible élan de ce groupe, jeté en rase campagne et peint en pleine lumière, atteignent la plus haute puissance d'effet comme mouvement, comme relief, comme illusion de vie. On ne rencontre un dessin aussi juste, une tournure plus fière et autant de solidité dans l'exécution que dans cet autre joyau du Musée du Prado : *Le portrait équestre de Philippe IV*. Le premier offre sans doute plus d'ampleur dans sa silhouette mouvementée, mais le second présente peut-être dans son ensemble plus de distinction et de dignité. Velazquez termina ce portrait vers 1644, d'après une esquisse qu'il avait peinte au camp de Fraga, où il avait accompagné le roi qui commandait alors son armée opérant en Catalogne et en Aragon. Voulant plus tard compléter la décoration de celui des salons de l'Alcazar où était placé ce beau portrait, l'artiste peignit à cette occasion, mais aidé par ses élèves, les portraits équestres de *Philippe III*, de sa femme *Marguerite d'Autriche* et d'*Élisabeth de Bourbon*, première femme de Philippe IV.

Pour distraire le roi qui s'ennuyait en Aragon, Velazquez fit sous ses yeux le portrait de son nain favori : *El Primo*, qu'il représenta assis, au milieu d'une campagne déserte et accidentée, vêtu de noir, la tête couverte d'un chapeau aux larges ailes. Le nain, qui

se piquait, paraît-il, d'être un savant, feuillette gravement un gros in-folio; près de lui sont empilés d'autres volumes, dont l'un est



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE, PAR VELAZQUEZ.

(Musée du Prado.)

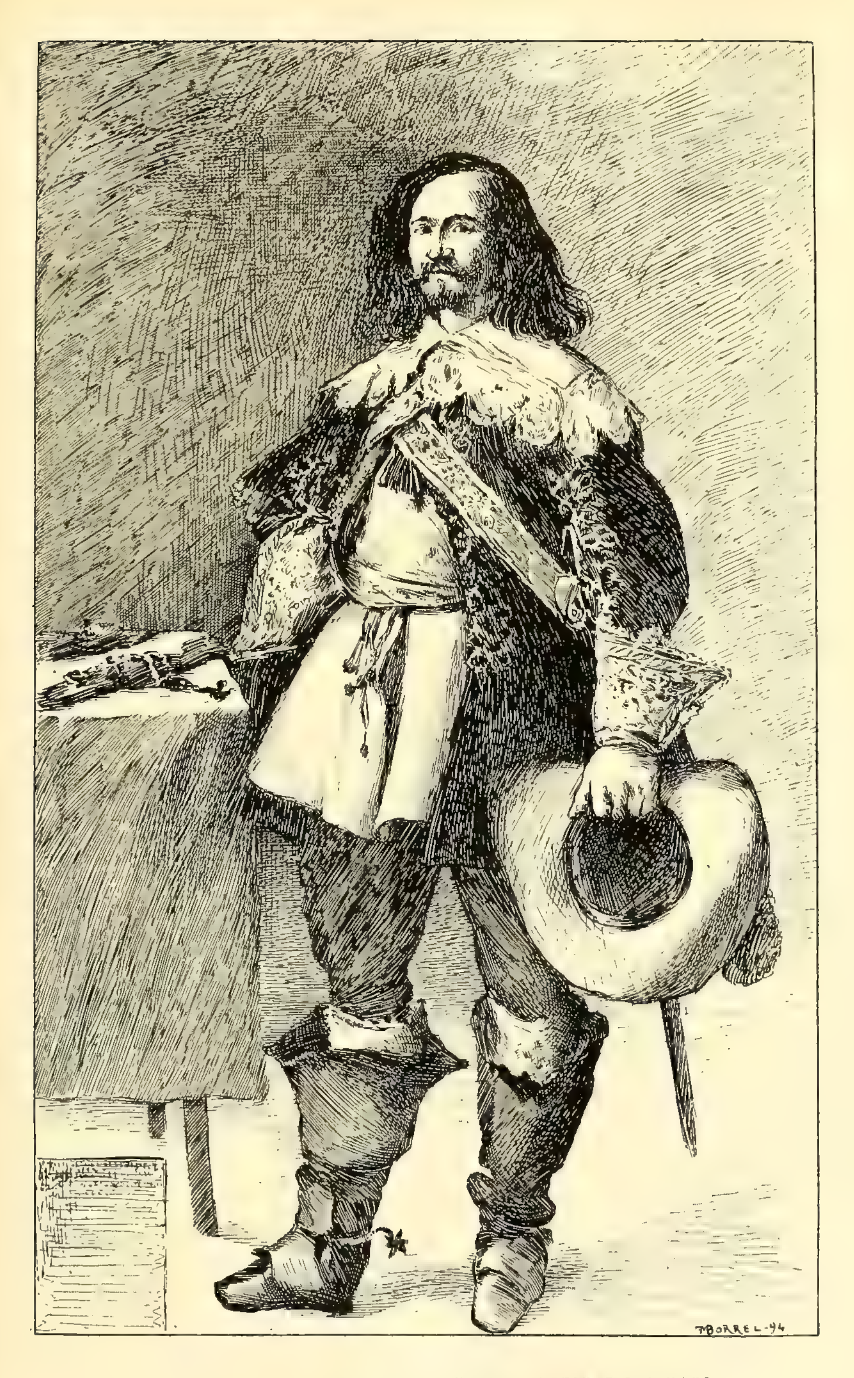
surmonté d'un encrier de corne où trempe une plume. C'est par ce portrait que Velazquez commença la série de ces étranges figures

d'idiots, de nains, de bouffons et de monstres qui peuplaient les antichambres du palais et qu'il dut peindre pour le plus grand plaisir de Philippe IV.

Bien que plusieurs de ces représentations d'êtres grotesques aient péri dans des incendies successifs au Pardo et à la Torre de la Parada, rendez-vous de chasse dont ils décoraient jadis les salles, le catalogue du Musée enregistre encore les titres de sept de ces étranges portraits : l'*Enfant de Vallecas*, le *Niais de Coria*, *Sebastien de Morra*, *Pablillos de Valladolid*, *Pernia*, qu'on appelle aussi *Barberousse*, *Juan de Austria* et *Antonio el Inglés*, conduisant en laisse un énorme mâtin presque aussi haut que lui.

Tout en donnant la vie de l'art à cette légion de fantoches, Velazquez terminait, vers 1647, cette grandiose et vivante page d'histoire qu'on appelle la *Reddition de Breda*, ou plus habituellement les *Lances*, destinée par le roi à prendre la place du tableau traitant le même sujet, que Leonardo avait peint pour le Salon des comédies, au palais du Buen-Retiro. Philippe IV n'en avait point goûté l'arrangement, non plus que l'attitude humiliée que le peintre avait donnée au vaincu, Justin de Nassau, qui commandait dans Breda ; et il avait demandé à Velazquez de traiter de nouveau le même thème. On sait quelle magistrale création sont les *Lances*, et avec quelle grâce chevaleresque et quelle distinction suprême l'artiste a traité l'épisode principal de son tableau : le marquis Spinola recevant les clefs de Breda des mains de Justin de Nassau. Quelle simplicité dans la disposition générale de la composition, et quelle perfection dans l'exécution ! Comme l'air circule dans cette vaste scène, étendant une atmosphère perceptible au-dessus du paysage éclairé tout entier par la pleine lumière et qui s'étend à des distances infinies. Quelle dignité, quelle noblesse Velazquez a su imprimer aux visages bronzés de ces capitaines, de ces hommes de guerre, Espagnols ou Hollandais, si bien diversifiés dans leurs types et leurs caractères nationaux, et dont les groupes entourent les deux généraux ! Tout est de la plus haute tenue dans cette peinture éloquente : composition et exécution, ensemble et détails ; tout y concourt à donner au spectateur l'impression qu'il est ici en présence d'une œuvre absolument supérieure, et unique, à plus d'un point de vue, dans le domaine des plus belles créations de l'art.

Après l'achèvement de la *Reddition de Breda*, Velazquez partit une seconde fois pour l'Italie. Il avait mission d'acquérir, pour le roi, des peintures et des sculptures destinées à la décoration du palais royal.



PORTRAIT DE D. TIBURCIO DE REDIN, PAR MARTINEZ DEL MAZO

(Musée du Prado.)

C'est durant ce second voyage qu'il peignit l'immortel chef-d'œuvre que l'on sait : le portrait du pape Innocent X. De retour en Espagne, il entra en possession de la charge d'*aposentador* ou de maréchal du palais; par l'assiduité auprès du roi et la multiplicité des devoirs qu'elle exigeait, cette charge, qu'il avait sollicitée, allait désormais absorber une très grande partie de son existence et limiter les moments qu'il pouvait donner à la peinture. En dépit des écrasants et fastidieux détails dont l'artiste se voyait surchargé, il trouva cependant encore le loisir de créer ces superbes compositions qui sont au Prado et qu'on désigne sous ces titres : les *Fileuses* ou *Intérieur de la fabrique de tapisserie de Santa-Isabel*, à Madrid ; le *Couronnement de la Vierge*, qui décorait jadis l'oratoire privé de la reine; la *Visite de saint Antoine, abbé, à saint Paul, ermite;* l'admirable *Portrait d'un sculpteur*, que l'on croit être Martinez Montanès, l'auteur, avec Velazquez, du modèle de la statue de Philippe IV, fondue par Tacca, qui s'élève aujourd'hui sur la place de l'*Oriente*, devant le palais royal; plusieurs portraits en buste ou en pied de Philippe IV et de sa seconde femme, Marianne d'Autriche, et celui de l'*infante Marie-Thérèse*, terminé par l'artiste peu de mois avant son mariage avec Louis XIV. Ces diverses peintures, qui datent des dernières années de la vie de Velazquez, sont exécutées dans cette manière sommaire que les Espagnols appellent *manera abreviada*. C'est également cette même exécution, toute de premier jet, spontanée et extrêmement délicate et subtile, qu'il a employée dans l'admirable tableau des *Menines* ou de la *Famille*. Velazquez s'y est représenté lui-même, peignant les portraits du roi et de la reine, réunis sur une même toile qui se trouve reflétée dans une glace, placée au fond de son atelier. Dans cette même pièce est entrée l'infante *Marguerite*, qui ne paraît guère plus âgée ici que dans son portrait du Musée du Louvre. Autour d'elle s'empressent ses *menines* ou demoiselles d'honneur, la naine Mari Barbola, véritable phénomène de laideur, et le gentil petit nain, Nicolasito Pertusato, qui pousse du pied un gros chien à demi sommeillant. En arrière de ce groupe, dans la pénombre, se trouvent une duègue d'honneur et un *guarda-damas*. Tout au fond de l'atelier, l'*aposentador* de la reine, don Jose Nieto, ouvre une porte donnant sur une galerie intérieure du palais et par l'ouverture de laquelle pénètre une vive lumière. Telle est cette composition, véritable « morceau de nature » saisi dans son ensemble, à un instant déterminé et comme entrevu dans la chambre noire. Aussi, quelle réalité, quelle vérité, et comme tout se tient dans cette peinture, merveilleuse à tant de titres !



Velasquez pinx. L. Muller sc.

LES MENINES
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux Arts Imp A Salmon & Ardail Paris

On sait que cette toile a souffert dans sa partie supérieure; atteinte par les flammes, lors de l'incendie de l'Alcazar en 1734, elle a subi d'assez importantes restaurations.

Velazquez a formé de nombreux élèves, sans cependant qu'il ait créé une école : son art était bien trop personnel et génial. Le Musée du Prado renferme d'assez nombreuses productions de ceux des collaborateurs et disciples directs du maître qui ont acquis le plus de renommée. L'élève préféré de Velazquez et son gendre, Juan-Bautista Martinez del Mazo (1615-1667) est l'auteur, en collaboration avec son beau-père qui peignit les figures, qu'on voit répandues sur les deux rives de l'Èbre, du beau paysage intitulé : *Vue de Saragosse.* Mazo fut peintre en titre du roi; et le Musée a de lui un portrait de *Philippe IV*, vêtu de noir, avec, au col, le collier de la Toison d'or, et un autre de *Marianne d'Autriche*, devenue veuve, représentée dans ses appartements avec ses deux enfants et une *camarera*. Ces deux toiles sont d'une exécution qui rappelle, sans l'égaler, la manière du maître. Le portrait de *Don Tiburcio de Redin* est une œuvre bien plus individuelle, et Mazo y a fait preuve de quelque originalité et d'une certaine puissance dans la facture. Il existe encore au Prado quelques paysages de lui, notamment une *Vue de l'Escurial.*

Juan de Pareja (1606-1670) était de condition servile. Velazquez l'avait amené de Séville. Il broyait les couleurs et posait quelquefois. On ne sait comment il apprit à peindre; mais ayant découvert un jour l'un de ses essais, son maître l'affranchit. Il ne le quitta jamais. Le seul tableau que conserve le Prado est une grande composition qui a pour titre : la *Vocation de saint Mathieu;* elle est signée et datée : 1661. Loin qu'elle rappelle Velazquez, elle montre que Pareja s'est plutôt inspiré des Vénitiens et de Castiglione.

Juan Carreño de Miranda (1614-1685), qui travailla longtemps sous la direction de Velazquez, n'est cependant pas, à proprement parler, un de ses élèves, puisqu'il avait appris son art auprès de Pedro de las Cuevas et de Bartolome Roman; mais il subit l'influence du maître et c'est chose visible dans le portrait de *Francisco Bazan*, portier de cour, et dans celui de *Marianne d'Autriche*, représentée dans son costume de veuve, portrait traité dans une gamme de noir et de gris d'une sobriété et d'une tenue admirables. Comme l'avait fait le maître, Carreño a peint parfois des portraits de nains, de fous, de grotesques. On en trouve un spécimen au Prado dans un tableau représentant une naine âgée de six ans, d'un embonpoint monstrueux; elle est vêtue d'une robe de damas cerise, fleureté d'argent.

Ici encore l'exécution se rapproche de celle de Velazquez. Carreño étudia aussi avec passion les grands Flamands, Van Dyck, Jordaens, Rubens; et le résultat de ces études se montre dans le portrait de l'ambassadeur russe auprès de Charles II, *Pierre Iwanowitz Potemkin*, d'un coloris si frais et si flamand. L'œuvre la plus parfaite, en même temps que la plus personnelle de l'artiste, c'est le portrait en pied de *Charles II*, d'une intensité de vie extraordinaire et où il a fait preuve d'une rare et singulière pénétration, aussi bien des traits si profondément physionomiques que du lamentable état d'esprit de son royal modèle. Malgré l'excellence de son talent, Carreño n'a formé que des élèves assez médiocres, tels que Ximenez Donoso, Martin Cabezalero, José de Ledesma, Luis de Sotomayor. Exception doit cependant être faite pour Mateo Cerezo, dont deux toiles sont conservées au Prado, les *Pèlerins d'Emmaüs* et l'*Assomption de la Vierge*, où l'artiste se montre coloriste brillant et délicat.

PAUL LEFORT.



DEUX CRITIQUES D'ART AU XVIIIe SIÈCLE

MONTESQUIEU

ET LE

PRÉSIDENT DE BROSSES[1]

(1728-1739)



A renommée de l'*Esprit des Lois* a fait tort à Montesquieu. Disons mieux : la célébrité universelle de ce chef-d'œuvre austère nous cache la véritable personnalité de son auteur. Montesquieu fut, en réalité, un homme d'esprit gaulois et même un peu gascon, observateur ironique des mœurs, causeur délicat, grand amateur de la société des femmes, doué, en un mot, avec quelques facultés hors ligne, de toutes les qualités aimables que possédait un gentilhomme de son temps.

Malheureusement pour lui, nous le savons fils d'un président au Parlement, héritier de la charge de son père, auteur d'un livre intitulé l'*Esprit des Lois.* Il ne nous en faut pas davantage pour le classer dans la catégorie des légistes inflexibles. Son portrait même, le médaillon qui le représente en empereur romain, avec son profil aigu et froid, son portrait achève de le définir dans notre esprit.

Mais voilà que ses *Notes de voyage*, exhumées après un siècle par les mains pieuses de ses petits-fils, nous montrent un Montesquieu plus familier, plus humain, c'est-à-dire plus vrai. Comme tous les hommes véritablement grands, celui-ci gagne à être surpris dans son intimité. Ces *Notes de voyage*, rédigées sans aucun souci de publi-

1. *Voyages de Montesquieu,* publiés par le baron Albert de Montesquieu. Bordeaux, Imprimerie Gounouilhou, 1894.

cation, nous indiquent avec exactitude le mouvement de ses impressions. Elles nous apportent en même temps un précieux renseignement littéraire, en nous révélant ce qu'était le premier jet de sa rédaction, et en nous faisant toucher du doigt l'artifice qu'y ajoutait plus tard le travail du style. Nous nous trouvons ici en face d'un écrivain nouveau, primesautier, coloré, incisif, presque plus original que le rédacteur savant du *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* et d'autant plus sincère envers lui-même que l'Italie fut pour lui une révélation. « Depuis que je suis en Italie, écrivait-il de Florence, j'ai ouvert les yeux sur des arts dont je n'avais absolument aucune idée. » Lisons bien : Montesquieu a dit *des* arts et non *les* arts. Montesquieu n'était pas le parlementaire renforcé, le provincial étroit qui ne connaissait du monde que son château de la Brède et Bordeaux. L'auteur des *Lettres persanes* n'ignorait rien de la vie de Paris. L'hôte de Chantilly, l'ami de M[lle] de Clermont et de la marquise de Lambert, qui passait la moitié de l'année dans son petit appartement de la rue saint Dominique, connaissait assurément le *Cabinet du Roy* et tous les *cabinets* dont les chefs-d'œuvre ont constitué le vieux fonds du Louvre. Mais son aveu traduit très exactement le sentiment qu'éprouve, en entrant en Italie, tout homme de goûts artistes. Si familier qu'on soit avec les merveilles de nos collections, on n'a vraiment l'idée de la peinture et de la sculpture qu'après avoir traversé Venise, Florence et Rome.

Nous possédons, en outre, pour contrôler les jugements de Montesquieu les lettres d'un autre parlementaire, le président de Brosses, également homme d'esprit, érudit et curieux. Dix ans après Montesquieu, en 1739, de Brosses parcourait l'Italie, et, chaque soir, écrivait ses impressions à ses amis de Dijon, sur le coin d'une table d'auberge. Et, à peu de chose près, ces deux hommes se rencontrent dans les mêmes antipathies. Suivons-les tous deux.

Montesquieu pénètre en Italie par Venise : c'était le chemin que Montaigne avait suivi un siècle et demi auparavant. Il arrive à Venise comme dans une ville enchantée. « Le premier coup d'œil de Venise est charmant et je ne sache pas de ville où l'on aime le mieux être, le premier jour, qu'à Venise, par la nouveauté du spectacle et des plaisirs. » Cependant le charme dure peu. La Venise de 1728 possédait encore tous ses palais et tous ses tableaux; mais elle n'avait conservé que l'écorce de sa puissance. C'était une ruine politique. Montesquieu en est attristé et il note bientôt dans son journal : « Mes yeux sont très satisfaits à Venise; mon cœur et mon

esprit ne le sont pas. » Puis il rencontre Bonneval exilé qui lui raconte ses inventions de canons et de machines ; il trouve aussi Law, le financier banni, qui lui explique les merveilles qu'il aurait pu accomplir avec sa banque et il écrit sur son carnet ces mots mélancoliques : « Il n'y a plus que des gens disgraciés dans leur pays et qui ont pris le parti de mener une vie oiseuse et indépendante, qui



vivent à Venise. » Cela ne fait-il pas penser à la fin de *Candide*, au souper des rois déchus, dans l'auberge de Venise?

Montesquieu est sobre de remarques sur les œuvres des Vénitiens. Il admirait Véronèse; nous le savons par les quelques lignes qu'il lui consacrera plus tard dans l'*Essai sur le goût :* « Paul Véronèse, promet beaucoup et paye ce qu'il promet. » En général, il aime l'art vénitien. Il disait à Rome : « Je voudrais que le roi eût une académie à Venise comme à Rome pour envoyer travailler les élèves qui

seraient sortis de l'académie de Rome. » Il est vrai que ce mot lui fut probablement inspiré par une visite à cette même Académie de France.

Le Président de Brosses est plus abondant en réflexions : il est vrai qu'il écrit pour ses amis et que Montesquieu n'écrit que pour lui. De Brosses visite consciencieusement les églises et les palais, mais, en réalité, ce qui l'intéresse le plus c'est la vie vénitienne, les courtisanes, les gondoles, les concerts de religieuses, etc., etc... Saint-Marc lui paraît « d'un goût misérable tant au dedans qu'en dehors ». Il admire un peu Véronèse, et de Véronèse les *Noces de Cana;* mais il se hâte de leur comparer la *Bataille de Constantin contre Maxence.* Puis viennent, par ordre de préférence, le Tintoret et le Titien. En général, il parle de tous avec désinvolture. « Nous ne songeons jamais à déjeuner sans nous être, au préalable, mis quatre tableaux du Titien et deux plafonds de Paul Véronèse sur la conscience. »

A Milan, les deux voyageurs s'entendent sur tous les points.

« Je vis hier, dit Montesquieu, dans l'église *delle Grazie,* des tableaux exquis : 1° Dans le réfectoire, le tableau fameux de Léonard de Vinci, qui est une Cène... On voit la vie, le mouvement, l'étonnement sur les quatre groupes des douze apôtres; toutes les passions de la crainte, de la douleur, de l'étonnement, de l'attachement, le soupçon; l'étonnement de Judas est mêlé d'impudence. On dit que, quant il eut fait les douze apôtres, il trouva qu'il avait mis tant de douceur dans le visage de deux apôtres, qu'il fut embarrassé à faire celui de Jésus-Christ, et on lui dit : « Tu as commencé un tableau que Dieu seul « peut achever. » On voit dans ce tableau, au travers du bâtiment, un ciel qui paraît dans un éloignement infini. Enfin, c'est un des beaux tableaux du monde. »

Voilà une note qui pourrait dater d'aujourd'hui. Notre vénération pour Léonard doit se trouver satisfaite. Mais Montesquieu ajoute quelques lignes qui donnent la véritable mesure de son enthousiasme. « Il y a outre cela, à cette église, un *Christ* qu'on couronne d'épines, de Titien, et deux *Saint Paul,* de Gaudence... (Gaudentio Ferrari.) Ce sont trois tableaux excellents. » On sent là, comme en maint autre endroit, que Léonard n'est pas le maître suprême, le magicien prodigieux qui, après trois siècles d'art, nous devance toujours et nous déconcerte.

De Brosses éprouve la même impression devant la *Cène;* une admiration sans élan. Et ils avaient vu tous deux l'œuvre dans son intégrité, avant l'inepte dégradation qui en fait l'ombre d'un chef-d'œuvre.

Ils se rencontrent encore dans un même avis sur le Dôme, et cet avis est accablant. Le Dôme est d'architecture gothique, et cela dit tout.

Montesquieu n'en parle pas expressément dans ses notes de voyage; mais nous connaissons par ailleurs son opinion sur la matière. « Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit : l'âme est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur. » Quant à de Brosses, il est encore plus formel. « Je ne sais si je me trompe, mais qui dit gothique, dit presque infailliblement un mauvais ouvrage. » Or le Dôme est d'ordre gothique. Nous sommes donc fixés sur le jugement de Montesquieu et de son collègue. Ne nous hâtons pas, d'ailleurs, de les en blâmer. Leur opinion est celle de leur siècle; on la trouve exprimée partout avec une égale énergie. Et cela n'est pas indifférent, car cette opinion sur le gothique a détruit plus de châteaux en France que la Révolution.

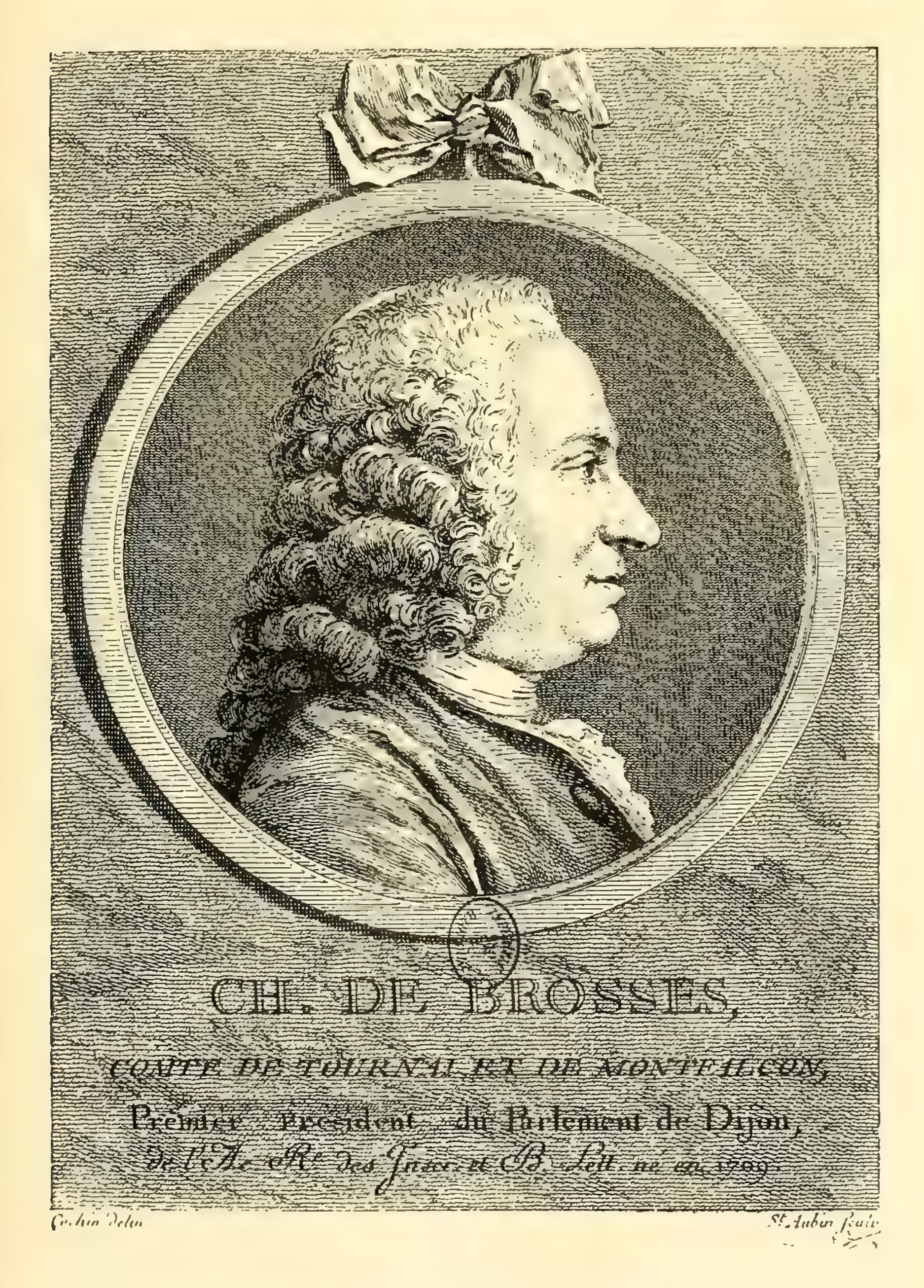
Le Dôme et le Baptistère de Pise, quoique gothiques, trouvent grâce devant nos deux voyageurs; mais au Campo-Santo, leur impression est des plus mauvaises. Tout est condamné sans pitié. « C'est là, dit Montesquieu, que l'on trouve un beau recueil de peinture ancienne, parce que les murs de ces galeries sont peints à fresque, et on y voit bien à plein le mauvais goût de ce temps-là. C'est là que l'on voit l'enfer, le jugement, le paradis, les tentations des solitaires et tout cela avec les imaginations singulières de ce temps-là. C'est là que l'on voit les Anges en courroux traîner en enfer les rois, reines, prélats, papes, moines et prêtres sans rémission. » Et il ajoute en souriant : « Mais on n'y voit point de peintre. » En réalité, ces peintures lui semblent puériles; elles prêtent même à la plaisanterie. De Brosses, qui ne mâche pas les mots, l'écrit tout au long. « Les murs sont tous peints à fresque de la main du Giotto, d'Orcagna, de Benedetto (Benozzo Gozzoli), etc., qui y ont représenté les histoires de la Bible d'une manière fort bizarre, fort ridicule, parfaitement mauvaise et très curieuse. Je me souviens d'un Noë montrant sa nudité, près duquel est une jeune fille qui, se bouchant les yeux avec la main, s'écarte les doigts de toute sa force pour ne point voir. » Le verdict se comprend d'un homme pour qui Bologne est la capitale des arts, qui préfère Bologne à Florence et qui prévient ses amis qu' « il ne faut pas être la dupe de tout ce que dit le Vasari à l'honneur de son école florentine, la moindre de toutes, du moins à mon gré ».

Et cela après avoir visité les Offices. Michel-Ange lui-même ne le satisfait point; il sort sans émotion de la sacristie de Saint-

Laurent et dit froidement, en parlant des tombeaux des Médicis : « Tout cela est parfaitement beau et n'a nulle grâce, mais seulement beaucoup de force. » Voilà pour la sculpture de Michel-Ange. Quant à sa peinture, il ne la goûte pas davantage. A Rome, dans la chapelle Sixtine, devant le *Jugement dernier* et les *Sibylles*, il décide que Michel-Ange est, « pour trancher le mot, un mauvais, mais un terrible dessinateur », et il s'en va, disant que « toute cette pièce fait un grand fracas et étonne bien plus qu'elle ne plaît ».

Montesquieu est plus délicat. Florence, où il arrive en plein hiver, le 1er décembre 1728, le séduit tout de suite. Il est conquis à première vue; il se prend à aimer la ville et la société florentine. Il en oublie son aversion pour le gothique. « Et il y a cela d'extraordinaire, c'est qu'à Florence l'architecture gothique est d'un meilleur goût qu'ailleurs. Le Dôme et Santa-Maria-Novella sont de très belles églises, quoique dans le goût gothique. Elles ont un air de simplicité et de grandeur que les bâtiments gothiques n'ont pas. Il fallait que ces grands génies fussent supérieurs à l'art de ce temps-là. » La vie florentine lui plaît infiniment par sa simplicité. « Le matin, écrit-il à l'un de ses correspondants, je prends mon chapeau de paille dont je couvre ma teste et je me sers de mon castor d'Angleterre lorsque je sors. Le soir, nous allons dans les maisons où nous trouvons deux lampes d'argent sur la table et, tout autour, des dames très jolies, très guayes et qui ont beaucoup d'esprit. » Et il note dans son journal : « Je pensais avec ma petite lanterne et mon ombrelle, sortant de la maison, que les anciens Médicis sortaient comme cela de chez leurs voisins. » Tous les matins, il va visiter la Galerie du Grand Duc et le Palais Pitti, et il reste confondu devant cet « amas immense » de tableaux et de statues où il n'y a rien que d'exquis. Il ne nous donne pas le détail de ses impressions, mais les noms qu'il cite les font deviner. Au Palais Pitti, « le tableau qui m'a paru le plus admirable, c'est une *Vierge* de Raphaël, qui efface, à mon gré, tout ce que j'ai vu de *Vierges*. Vous y avez quantité de tableaux d'André del Sarto, beaucoup du Titien, plusieurs de Raphaël, du Corrège, des Carrache, du Parmesan, du Guerchin, de Rubens et d'une infinité d'autres auteurs ». Mais aucun maître du xve siècle n'est nommé. Les notes de Rome gardent le même silence sur les Primitifs. Là, il n'a d'yeux que pour Raphaël. Il va voir la Farnésine, en compagnie d'un peintre, et il s'étend longuement sur les mérites de l'histoire de Psyché. Il en admire tout, l'ordonnance, le dessin, la couleur même. Et, quand il a vu les Loges et les *Stanze*, son enthousiasme est au

comble. Raphaël est le génie impeccable. Les fresques de la Sixtine lui semblent belles : « Je ne crois pas que les Loges de Raphaël



valent mieux »; cependant, Michel-Ange a des défauts et le Sanzio n'en a pas. Après les Loges et la *Transfiguration*, ce qu'il préfère, c'est la *Descente de Croix* de Daniel de Volterre et la *Communion de*

saint Jérôme du Dominiquin, puis l'*Aurore*, du Guide; le *Samson*, du Dominiquin; la *Sainte Cécile*, du Guerchin, qu'il trouve admirables. Puis viennent, dans la suite de ses enthousiasmes, les Carrache, Pierre de Cortone, etc.

Remarquons, en passant, dans les *Lettres* du Président de Brosses et dans les *Notes* de voyage de Montesquieu, un petit mot singulièrement expressif. Tous deux, devant les chefs-d'œuvre de l'art italien, se reportent un instant vers la peinture française. Celle-ci ne leur paraît pas de beaucoup inférieure comme composition et comme dessin, mais ils trouvent le même mot pour qualifier la couleur. « Plâtreux », dit l'un; « crayeux », écrit l'autre. Voilà qui fait réfléchir. Le blanc a envahi toute la peinture française moderne. Plâtreux et crayeux sont des termes qui s'adaptent exactement aux trois quarts des tableaux contemporains que nous appelons tout uniment des chefs-d'œuvre. Nous leur passons la composition et le dessin, notoirement insuffisants, en faveur de la couleur. Mais si cette couleur, dans la suite des temps, prend l'aspect des toiles du XVIIe siècle, que leur restera-t-il? Hâtons-nous de nous inquiéter. L'École française aurait-elle fait fausse route depuis vingt ans? *L'idée* de Manet ne serait-elle qu'un retour à de vieilles méthodes condamnées? Il serait temps de songer un peu à tout cela.

Rome est le terme des impressions artistiques de Montesquieu et du Président de Brosses. Les *Notes* sont muettes sur le voyage à Naples, et les *Lettres* ne sont pleines que des souvenirs de l'Antiquité. Le voyage d'Italie est donc terminé, et nous pouvons résumer les impressions de nos deux critiques d'art.

En somme, ils pensent à peu près de même sur toute chose. Pour Montesquieu, la grande cité artistique est Florence; pour de Brosses, c'est Rome. Ici l'avantage est encore à Montesquieu; son collègue de Dijon est un vrai Romain; il y a en lui de l'antiquaire, et, au fond, les ruines, les médailles, les tombeaux l'intéressent plus que tout. Le dieu de l'art est, pour l'un et l'autre, Raphaël.

Montesquieu y joint Michel-Ange, mais Raphaël demeure toujours le prodige, la merveille. Son admiration est sans bornes, il ne s'exprime plus que par interjections.

« J'ai été voir le Vatican. *Primo*, les Loges de Raphaël, ouvrage divin et admirable. Quelle correction de dessin! Quelle beauté! Quel naturel! Ce n'est point de la peinture; c'est la nature même. Ce ne sont point des couleurs artificielles, qui sont tirées de la palette; ce sont les couleurs de la nature même. Quand on regarde les paysages

de Raphaël, le ciel qu'il a peint, et que l'on tourne la tête sur le naturel, il semble que c'est la même chose. Enfin, il semble que Dieu se sert de la main de Raphaël pour créer. » De Brosses n'est pas moins lyrique. Raphaël est la perfection absolue; auprès de lui, tout s'efface et s'anéantit.

Aujourd'hui encore, bien que nous préférions les quatrocentistes, nous pouvons souscrire, en partie, à un pareil jugement. Michel-Ange et Raphaël ont conservé leurs titres à notre respect, mais ce qui nous étonne c'est le silence à peu près complet de Montesquieu, de de Brosses, et, en général, de tous les voyageurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, sur les primitifs. Carpaccio, Bellini, Masaccio, Mantegna, Gozzoli sont à peine nommés, quand ils le sont. Cimabue et le Giotto excitent encore quelque curiosité, comme des reliques vénérables, dont l'antiquité fait la seule valeur et dont l'art ne vaut même pas une discussion.

Montesquieu note, en passant à Padoue, « le martyre de saint Christophe et de saint Jacques, de Mantegna, » ouvrage excellent par les merveilles de la perspective. De Brosses est muet sur presque tous les peintres du XVe siècle.

La simplicité et la froideur apparentes des Primitifs rebutent nos deux voyageurs. Tous ces personnages, d'attitude si digne et d'expression si concentrée, leur paraissent morts, et ce qu'ils aiment avant tout, c'est « le feu de la passion ». Ils le trouvent à plein dans les œuvres des Bolonais. Les Carrache, le Dominiquin, le Guide, le Guerchin, voilà les artistes qui savent ressentir et exprimer les passions. Raphaël, mis hors de pair, l'art se résume pour eux dans quelques Vénitiens et la série des improvisateurs de Bologne. Un pareil engouement nous paraît étrange; nous ne voyons plus que l'artificiel de ces œuvres de décadence; elles ne nous paraissent plus qu'emphatiques et inexpressives. Nous n'en admettons ni la composition, ni le dessin, ni la couleur. Pourquoi donc des opinions si différentes, et où est la vérité? Pour nous, la réponse ne fait point doute et nous sommes dans le vrai : les Primitifs ont des âmes d'artistes et les Bolonais ne sont que des virtuoses. Cependant, il faut être prudent. Des peintres qui ont su retenir l'admiration universelle pendant plus de deux siècles, ne sont pas à dédaigner. Ni Montesquieu, ni le Président de Brosses ne sont seuls de leur avis. Leur opinion est celle de tout le XVIIe et de tout le XVIIIe siècle. L'École française n'a d'autres maîtres que ces Bolonais. Comment donc contredire sans réserve le sentiment de presque tous nos grands

artistes, depuis le Poussin jusqu'à David? Il y a mieux : cette admiration s'est perpétuée jusqu'au milieu du XIXe siècle. Stendhal, dont personne ne suspectera la sincérité d'opinion, Stendhal est là pour faire chorus avec Montesquieu et de Brosses. Alors, qui a raison, d'eux ou de nous? Tout le monde. La vérité est, qu'à part certains chefs-d'œuvre dont la beauté domine le spectateur et l'écrase, il n'y a guère, dans la plupart des œuvres d'art, que ce que nous y mettons nous-mêmes. Nous ne les admirons pas uniquement pour leur beauté; nous ne les trouvons belles qu'autant qu'elles répondent à nos besoins d'esprit. Ce sont des cadres que nous remplissons de nos rêveries : toutes nos admirations sont légitimes.

GASTON SCHÉFER.



NOTES COMPLÉMENTAIRES

SUR

DOMENICO CAMPAGNOLA

Qu'il nous soit permis d'ajouter quelques lignes aux Notes sur Domenico Campagnola, publiées dans la dernière livraison. Rectifions d'abord une erreur que nous avons commise en signalant comme un dessin original, un pastiche de la collection Malcolm, dont nous avons constaté la parenté manifeste avec le *Concert Champêtre* du Louvre, attribué à Giorgione. Nous ne connaissions alors ce croquis que par la photographie de Braun ; un examen de l'œuvre nous a permis de reconnaître qu'elle est due à un très habile contrefacteur ; tel est d'ailleurs l'avis de connaisseurs éprouvés parmi lesquels il nous suffira de citer M. Sidney Colvin. Cette constatation ne change rien du reste à nos conclusions : l'esprit de Campagnola, bien saisissable dans le maniement même de la plume, anime tout ce pastiche qui n'a pu être fait que d'après un original du maître, demeuré inconnu.

Nous devons le meilleur de ces notes complémentaires à la très gracieuse obligeance du duc de Devonshire, qui a bien voulu nous permettre de consulter à loisir l'incomparable collection de dessins du château de Chatsworth, où nous avons relevé une trentaine de morceaux de la main de Domenico et de diverses époques de sa carrière, les uns exposés sous le nom du maître, les autres attribués à Giorgione, au Titien ou même à un des Breughel. Parmi ceux où se reconnaît le plus l'influence de Giorgione, citons en première ligne un croquis qui nous montre un vieillard et un jeune homme couchés à terre, le premier vêtu à l'orientale, le second dans le costume du temps ; ils semblent s'entretenir, dans des attitudes familières aux personnages de Campagnola ; à gauche, sous une colonnade, un vieillard accompagné d'un jeune homme qui tient une branche de laurier ; au fond, un paysage. En somme, un sujet énigmatique dans le goût de Giorgione et de son école : larg., 14,4 cent.; haut., 18,9. Ce dessin, ainsi que les suivants, est à la plume. De la même facture, un *putto* appuyé contre un autel devant lequel se voit au premier plan un grand os d'homme ; en arrière, un autre *putto* accroupi (larg., 15,3 cent. ; haut., 8,2 cent. Braun, nº 169). Une *Assomption de la Vierge*, dont le British Museum possède une ancienne copie, se rattache à la série des estampes de Domenico portant la date de 1517, dont les sujets sont tirés de l'Écriture sainte (larg., 19,3 cent. ; haut., 22,1. Braun, nº 178). Citons encore plusieurs croquis pour une *Sainte Famille* et une *Santa Conversazione*, de date postérieure, dont la composition et les types

rappellent de très près les tableaux de Palma le Vieux. Un de ces dessins, où l'on voit saint Roch et un petit saint Jean qui va embrasser l'Enfant divin (larg., 23,5 cent.; haut., 16,7), offre une analogie marquée avec un dessin de Campagnola de la collection His de La Salle. De la même série, un croquis important par sa date : 14 *de novenbri* 1553 (larg., 15,8 cent.; haut., 14,4 cent). A comparer avec la gravure, *Groupe d'enfant qui dansent* (Galichon, nº 15; reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII, p. 458), trois dessins représentant, sous des aspects divers, le même sujet (Braun, nº 179-181), un d'entre eux étant infiniment supérieur aux deux autres qui sont d'une plume un peu lourde. On rencontre dans plusieurs collections, notamment dans les Musées de Florence et de Berlin, des feuillets présentant des têtes humaines; nous avons relevé à Chatsworth un croquis d'une tête de femme et d'une tête d'homme, qui semble faire partie de cette série (Braun, nº 171); toutes ces pages, attribuées à Giorgione, doivent être restituées à Campagnola. La collection de Chatsworth ne compte pas moins de dix-huit paysages de notre maître, tous d'une beauté remarquable. Domenico fut un des premiers, sinon le premier, qui fit du paysage même un sujet de tableau en se contentant d'y semer quelques petits personnages. Sans doute il n'imite pas la nature dans le sens moderne du mot; il en fait un composé fantaisiste, où montagnes, mers, fleuves, forêts s'amalgament en un ensemble qu'on ne rencontre guère dans la réalité. Quelques-uns des morceaux de Chatsworth, qui ne seraient pas indignes du Titien, témoignent de cette riche imagination[1]. Tels le paysage avec la femme couchée et les brebis; un autre paysage, étude pour le berger jouant de la flûte suivi de son troupeau (les figures que l'on voit dans la gravure manquent dans le dessin); un autre enfin présentant au premier plan une Andromède (ou une Angélique ?) menacée par le dragon[2]. Nous avons aussi rencontré cette dernière composition dans les cartons du Louvre et chez M. Bonnat.

Rendons encore à Domenico une petite peinture de la *Corporations Galleries* de Glasgow, riches en œuvres de l'École vénitienne du XVIe siècle. Au premier plan, une figure de vieillard couché, la main droite tenant un violoncelle appuyé sur le sol, l'archet dans la main gauche dont les doigts sont écartés; au fond, un homme plus jeune jouant aussi du violoncelle; au dernier plan, des arbres, des chaumières et des collines. Le tableau est donné à Glasgow comme étant de l'école de Giorgione[3]. MM. Crowe et Cavalcaselle y croient reconnaître la manière de Rocco Marcone ou de Schiavone[4]. Nous n'hésitons pas à l'attribuer à Campagnola : les types des figures au nez d'aigle, l'attitude des personnages couchés à terre et faisant de la musique, la main aux doigts écartés, enfin tous les détails du paysage trahissent le style et la facture de Domenico. Il faudrait donc ajouter cette toile à la très courte liste des peintures de Campagnola. Nous croyons qu'on découvrira encore plus d'une œuvre de ce joli maître, classée parmi les *inconnus* ou décorée d'un nom plus illustre. Puissent nos quelques indications aider les investigations de tous ceux qu'intéresse l'art vénitien du XVIe siècle.

GEORGES GRONAU.

1. Plusieurs figurent dans l'œuvre gravé de Lefebvre
2. Braun, 185. — Gravé par Massé, d'après l'exemplaire de la collection Jabach.
3. Nº 143 du catalogue. Portraits supposés du Titien et du Giorgione. Haut. : 21 1/2 pouces; larg. 16 1/2 (mesure anglaise); provenant de la collection Graham-Gilbert.
4. *Histoire de la Peinture en Italie*, édition allemande, t. VI, p. 209

CHRONIQUE MUSICALE

OTHELLO, DRAME LYRIQUE EN QUATRE ACTES DE MM. A. BOÏTO ET GIUSEPPE VERDI, TRADUCTION DE MM. A. BOÏTO ET C. DU LOCLE



L est quelquefois malaisé de motiver pour soi-même les impressions ressenties à la représentation d'une œuvre lyrique. Les éléments qui composent une telle œuvre sont si complexes, le rapport qui les unit les uns aux autres est susceptible d'une telle variété d'applications qu'il est tout d'abord difficile de discerner, parmi les sensations contradictoires résultant de la diversité des moyens employés, la cause exacte du plus ou moins d'intérêt et de beauté qui se dégage de l'ensemble.

Lorsqu'une action lyrique est empruntée à quelque œuvre poétique glorieuse, la tâche se complique encore. Les souvenirs de l'original surgissent avec une persistance si despotique, ils s'interposent avec tant de force entre l'esprit de l'auditeur et l'image qu'on lui présente d'un drame familier, que, pour rendre justice aux auteurs, musicien et librettiste, il est tout d'abord nécessaire de se placer à leur point de vue spécial, en faisant abstraction de celui du poète mis par eux à contribution.

Voici l'*Othello* de Shakspeare : Un illustre musicien est un jour tenté de s'approprier ce drame universellement admiré. Il s'associe un poète, musicien lui-même, et par suite, mieux à même de disposer une action lyrique qu'un librettiste ordinaire; aussi son travail, adroitement ourdi, et respectant mieux qu'un autre ne le pourrait faire la donnée shakspearienne, est-il, en son genre, fort estimable. Mais nous n'avons pas moins, en écoutant le drame lyrique de MM. Verdi et Boïto, l'impression qu'*Othello* reste en dehors de leur tentative et y échappe, non seulement à cause des détails qu'il leur a été impossible de reproduire, mais aussi par suite d'une impression d'ensemble qui demeure sensiblement différente.

Il nous faut donc, en parlant de l'ouvrage que vient de représenter l'Académie nationale de Musique, indiquer en quoi il diffère de son prototype; par là nous serons conduits à le juger avec plus de justesse et aussi de justice, car si, du rapprochement que l'on peut faire entre les deux œuvres, il ressort que les modifications profondes que M. Boïto a cru devoir apporter à la donnée shakspearienne, étaient nécessitées par les exigences de la musique, nous pourrons conclure qu'il était chimérique de vouloir transporter intégralement *Othello* du domaine du drame parlé dans celui du

drame lyrique. De la sorte, nous jugerons de la valeur en soi de l'*Othello* italien, sans trop y chercher l'exacte adaptation de l'*Othello* anglais. Nous saurons que nous avons affaire à un nouveau drame, dans lequel les personnages shakspeariens seront utilisés seulement comme *types* d'avance connus et arrêtés, et nous serons avertis que le développement des caractères, au lieu d'être réglé selon les lois de cette vérité humaine dont Shakspeare fut toujours l'interprète inspiré, ne sera plus régi que par la logique ordinaire de la scène musicale.

Mais avant de comparer le drame de Shakspeare au livret de M. Boïto, il peut être intéressant de rechercher ce qui, dans un sujet comme *Othello*, a pu plus spécialement séduire le musicien et déterminer son choix. Que peut-il bien y avoir de particulièrement musical dans une pièce qui, la gradation des caractères disparue, ne repose plus que sur une méprise? La violence de certaines situations a-t-elle tenté M. Verdi? A-t-il entrevu, dans les paroxysmes de la jalousie du More, une occasion de déployer certaines qualités de son tempérament? Ou bien est-ce la figure de Desdémona qui l'a attiré, et l'admirable cinquième acte de Shakspeare? Il serait assez difficile de le préciser. L'ensemble de la plupart des scènes nous porterait plutôt à penser que c'est Iago que le maître a eu en vue. C'est la figure maîtresse de son drame. Et pourtant, dans la masse des personnages caractéristiques dont est peuplé le théâtre shakspearien, il n'en est guère qui, plus que celui-ci, soit rebelle à toute incarnation musicale.

La musique, en effet, de par sa nature même, est un art avant tout d'expansion. Elle ne peut exprimer que les nuances positives de la passion : joie, tristesse, mélancolie ou désir. Mais les sentiments négatifs échappent à son action; l'envie par exemple ou la ruse ne peuvent être traduits en musique que par des artifices plus ou moins spirituels, mais nullement d'une manière effective. Pour nous en tenir au cas qui nous occupe, il est évident que personne ne se méprendra sur la signification de la romance du *Saule*, même si l'artiste chargée du rôle de Desdémona vocalisait sans prononcer les paroles ; tandis que dans tel monologue, ou aparté d'Iago, il serait vraiment bien difficile à l'auditeur de deviner, rien que par le spectacle et la musique, de quoi il s'agit et de savoir si c'est la colère ou la joie que le musicien a voulu peindre.

Donc le personnage d'Iago, tel qu'il est dans Shakspeare, ne nous semblait guère appeler un commentaire musical. Il est probable que M. Boïto en a jugé ainsi, car si, comme nous l'avons dit, Iago est le principal personnage de son poème, du moins faut-il reconnaître qu'il l'a presque complètement transformé et que les traits primordiaux de la figure créée par Shakspeare ne se devinent plus guère, dans son *Othello*, qu'à travers les fragments de citations textuelles éparses çà et là au long du dialogue. M. Boïto a cru qu'il fallait grandir Iago jusqu'au point d'en faire une sorte de Méphistophélès. Il lui a prêté une sorte de majesté maléfique à laquelle Shakspeare n'avait pas le moins du monde songé. Il se peut que la musique y gagne, mais le personnage devient à peu près méconnaissable. M. E. Montégut, qui nous semble être un des traducteurs français de Shakspeare qui ont le mieux défini Iago, écrit : « Iago, c'est le type même de l'homme médiocre, c'est le *fruit sec* par excellence. A l'origine, ce n'est qu'un cruel farceur de caserne et de taverne, un mystificateur de l'espèce méchante. Cette visqueuse bête à sang froid ne veut d'abord que baver ; ce n'est que par degrés qu'il s'aperçoit qu'il a non seulement la glu de la limace, mais la dent de la vipère. A la fin de la pièce, nous le voyons scélérat

complet, mais c'est presque à son insu et par degrés insensibles qu'il l'est devenu. »

On voit par cette définition si juste, combien le caractère d'Iago échappait à la puissance d'expression de la musique. Il est manifestement impossible de rendre, par des combinaisons sonores, de si subtiles gradations, et la musique n'accepte que les types franchement dessinés et pour ainsi dire tout d'un bloc. Que ce personnage soit l'Innocence, celui-ci la Haine, cet autre l'Amour, la musique trouvera pour eux des accents pleins de charme ou de puissance. Mais elle repousse d'avance toute combinaison de caractère compliquée, et la duplicité échappe entièrement à son action. C'est pourquoi M. Boïto a simplifié Iago en en faisant presque un génie du mal. Mais les motifs pour lesquels ce démon agit, empruntés à une action qui développe tout autrement le personnage, apparaissent alors bien puérils, et la cause est en telle disproportion avec l'effet qu'il est difficile de prendre ce diabolisme au sérieux.

M. Boïto a supprimé, dans son adaptation, le premier acte de Shakespeare. Au point de vue de la structure du drame, cette suppression a le grand inconvénient de laisser inexpliquée l'origine de l'amour d'Othello et de Desdémone. A la fin du premier acte de l'*Othello* italien, nous en apprenons bien quelque chose par un duo entre le More et sa femme. Mais c'est insuffisant et nous ne sommes guère renseignés par ce que se disent les époux :

Et tu m'aimas pour ma souffrance et je t'aimai pour ta pitié!

Il eût été cent fois préférable de conserver la version originale. La plainte de Brabantio, sa scène avec Desdémone et la justification d'Othello devant le Doge eussent pu donner lieu à un très beau développement musical.

Au lieu de cela, M. Boïto commence *ex abrupto* par nous conduire à Chypre. Othello revient, vainqueur des Ottomans, et son vaisseau aborde par une tempête terrible. C'est le début du second acte de l'*Othello* de Shakspeare. Pendant que la foule clame victoire et glorifie le vainqueur, Iago prend à part Roderigo et nous assistons à une partie de l'entretien qui a lieu dans Shakspeare, au premier acte, entre le perfide enseigne et l'amoureux rebuté de Desdémone; plusieurs des traits essentiels de ce dialogue sont conservés, mais Roderigo qui ailleurs est une figure typique de niais présomptueux, n'est ici qu'un donneur de réplique. Il n'y a pas de place dans l'action musicale pour les physionomies de second plan, tandis que le drame parlé les dessine en peu de phrases d'une manière suffisamment caractéristique.

M. Boïto a transporté sur la place publique la scène si pittoresque et si mouvementée de la salle de garde du château dans laquelle Iago enivre Cassio. Il n'y aurait trop rien à dire à cette transposition nécessitée par la scène lyrique, si elle n'était l'occasion d'un très fâcheux *brindisi* en trois couplets qui nous ramène aux plus mauvais jours de la muse italienne. Cassio, enivré, se prend de querelle avec Roderigo; et Montano, voulant intervenir, est blessé. Le tumulte est à son comble quand Othello paraît. Il se fait donner quelques explications et voyant Cassio ivre et Montano blessé, il dégrade sur-le-champ le capitaine.

Iago est ainsi vengé du « teneur de livre »; il lui reste à assouvir sa rancune contre « le bélier de Barbarie », contre Othello. Pour cela il ne s'agit que de trouver une occasion qui naît d'elle-même. Iago persuade à Cassio d'aller implorer sa grâce

de la bonté de Desdémone. Au début du second acte, le malheureux Cassio suit le perfide conseil d'Iago ; celui-ci, aposté derrière un pilier et entendant venir Othello, feint d'épier l'entretien de Desdémone avec le capitaine. Il jette les premiers doutes dans l'esprit d'Othello, et achève de perdre Cassio. Mais Desdémone, elle aussi, se trouve compromise par les insinuations d'Iago. Le soupçon est entré dans l'âme d'Othello, et lorsque sa trop candide épouse vient le supplier de pardonner à Cassio et de lui rendre son grade, ses soupçons se changent en quasi-certitude. Othello, étouffant de colère, est pris d'une sorte de défaillance. C'est alors que nous voyons le fameux mouchoir qui, dans Shakspeare, ne joue qu'un rôle tout secondaire, devenir le ressort principal de l'action, ceci en vertu de la nature simpliste du drame chanté qui grossit démesurément tout détail extérieur dès que ce détail est ramené avec une certaine persistance. Dans l'*Othello* italien, le mouchoir de Desdémone remplace de la manière la plus naïve toute la gradation magnifiquement ménagée qui, du second acte au cinquième du drame anglais, emporte l'action vers l'inévitable catastrophe. La fatalité, qui dans Shakspeare nous fait admettre que le More ne cherche à ses soupçons aucune justification sérieuse, se rapetisse ici et devient simplement un cruel et inacceptable malentendu. Pour essuyer le front couvert de sueur d'Othello, Desdémone offre donc à son époux ce mouchoir, autrefois donné au More par sa mère, et auquel une vertu surnaturelle, selon lui, est attachée. Il l'a offert comme premier gage d'amour à Desdémone et croit que tant qu'elle le possédera, son bonheur ne subira aucune atteinte. Mais dans son transport de jalousie, Othello repousse la main de Desdémone. Le mouchoir tombe à terre ; Emilia, la servante de Desdémone le ramasse ; mais Iago, poursuivant son plan infernal, le lui ravit. Il perdra ce mouchoir chez Cassio, et Othello, le voyant entre les mains de celui qu'il soupçonne, ne demandera pas d'autre preuve de l'infidélité de Desdémone.

Au troisième acte, le poison d'Iago travaille : Othello réclame avec fureur le mouchoir à sa femme. Celle-ci, croyant qu'il ne prend ce sujet de conversation que comme un prétexte pour détourner sa requête en faveur de Cassio, insiste encore pour le disgrâcié et achève de se perdre. Bientôt Cassio survient avec le mouchoir fatidique ; Iago fait cacher Othello et, mettant le capitaine sur le chapitre de ses amours, le fait rire à gorge déployée de ses escapades tout en agitant le mouchoir devant le More éperdu qui, croyant que Cassio et Iago s'entretiennent de Desdémona et tournent son infortune en plaisanterie, contient à peine sa fureur. Il est inutile de faire remarquer que cette scène motivée dans Shakspeare par le personnage de Bianca, la maîtresse de Cassio, prend ici un caractère artificiel, absolument inacceptable. Othello, le cœur brisé, fou de jalousie, jure de se venger de Desdémone ; Iago se chargera de dépêcher Cassio.

En son quatrième acte, M. Boïto a condensé une partie des scènes du quatrième et du cinquième acte de la version shakspearienne. L'intérêt est tout entier reporté sur Desdémone, et l'auteur a fort abrégé toute la partie du dénoûment qui a trait aux aventures de Cassio et de Roderigo. On ne saurait le blâmer d'avoir réduit de la sorte la part de l'intrigue, que trop souvent, ailleurs, il a prise comme base de son adaptation, en y intercalant quelques scènes épisodiques de son crû, au lieu d'interroger le fonds intime de l'action et de s'efforcer de mettre en relief ce qu'elle contient de plus intime. La scène de la mort de Desdémone est toute faite dans Shakspeare. Elle appelle la musique plus qu'aucune autre du drame ; il n'y a qu'à

la traduire. M. Boïto l'a traduite à peu près textuellement, mais pourquoi avoir laissé de côté le monologue d'Othello : « C'est la cause, ô mon âme, » qui eût grandi le personnage dont vraiment nous voyons trop, dans ce drame lyrique, le côté purement impulsif.

La musique de M. Verdi se ressent forcément des défauts du livret sur lequel il a travaillé. Elle se ressent en plus d'un certain manque d'équilibre dans le maniement des formes, imputable, croyons-nous, au désir que le maître a ressenti de faire de l'art nouveau sans trop abdiquer l'art ancien. De la sorte, M. Verdi, qui repousse le système des motifs types, dont le travail peut et doit servir de point d'appui à la déclamation lyrique, en est le plus souvent réduit à nous présenter cette déclamation toute sèche, car la mince trame instrumentale sur laquelle il base son dialogue ne saurait vraiment être considérée comme une symphonie indépendante, d'autant que les exigences d'une action tout en dehors et très mouvementée en rompent à chaque instant le fil. Il suit de là que son œuvre se présente un peu comme un opéra dans lequel la part du récitatif est plus large et alterne à intervalles plus éloignés que dans ses précédents ouvrages avec les fragments franchement mélodiques. Mais ces fragments ne s'en détachent qu'avec plus de vigueur, et par là ressortent assez fâcheusement les inconvénients de sa nouvelle manière. Rien n'est plus choquant pour la *vraisemblance musicale* que ce contraste brutal entre les rythmopées des scènes de déclamation, et les effusions lyriques qui leur succèdent sans que rien les y rattache. La forme que M. Verdi avait adoptée dans *Aïda* était selon nous bien plus franche et bien plus conforme à son tempérament. Dans *Falstaff*, les inconvénients de ce système mixte étaient moins sensibles, grâce au caractère moins déclamatoire de l'ouvrage et aussi à la tournure plus mélodique des parties de chant. C'est dans *Othello* que sa faiblesse se montre le plus à découvert. Aussi l'œuvre n'est-elle pas exempte d'une certaine monotonie : ce n'est plus de l'opéra, si l'on y tient, mais ce n'est pas davantage un drame duquel on puisse dire que la musique jaillit naturellement.

Les meilleures pages d'*Othello* sont celles où M. Verdi a pu donner libre cours à sa verve mélodique. Parmi celles-ci, les pages épisodiques sont en plus grand nombre. Au premier acte, en dehors du *brindisi* dont nous avons parlé et qui n'est que médiocre ; à côté du chœur dansé autour du feu de joie qui ne vaut guère mieux, nous trouvons un duo entre Desdémone et Othello, d'un charme bien italien, dont la conclusion est d'une vraie posésie. C'est un des endroits de l'opéra où l'on ressent le plus réellement l'impression de la présence de la musique.

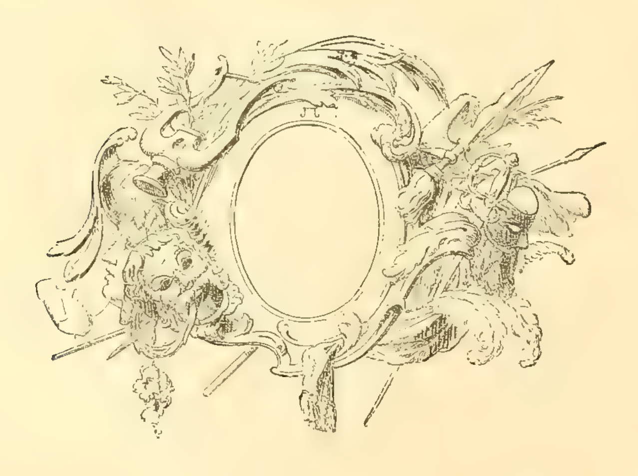
Au second acte, nous ne trouvons guère à citer que le chœur d'hommage à Desdémone, vraiment agréable de couleur et de rythme et cadrant à merveille avec la scène, et le récit d'Iago à Othello, quand il lui raconte le songe de Cassio. Mais la partie de drame proprement dit nous semble échapper tout à fait, nous le répétons, à l'action de la musique. Les tirades d'Iago ne sont que déclamatoires, et les paroles du texte ne reproduisant pas toujours Shakspeare, le jeu seul de l'acteur soutient l'intérêt. Nous estimons qu'il vaut mieux passer sous silence la fin de ce second acte, où se répand en éclats vulgaires la muse de la jeunesse du maître.

Les fragments les plus inspirés de la partition se trouvent au quatrième acte. Là, la situation devient foncièrement lyrique, et M. Verdi l'a sentie et exprimée en artiste. La scène de Desdémone et d'Emilia est touchante et palpite d'un vrai souffle tragique. Le déchirement d'une vie innocente résonne douloureusement dans

la romance du *Saule* et la prière de Desdémone. La scène finale est aussi traitée avec puissance et s'élève au vrai drame musical par la mort d'Othello, pendant laquelle on entend un rappel de la scène d'amour du premier acte. Il est à croire, décidément, que c'est pour cette suite de scènes que l'opéra entier a été composé.

La représentation d'*Othello* a eu un grand succès d'interprétation. Nous n'avons pu voir Mme Caron dans le rôle de Desdémone, ayant assisté à la seconde représentation. C'était Mme Bosman qui incarnait l'héroïne de Shakspeare. Elle lui a prêté le charme d'une voix extrêmement pure et fraîche et a esquissé son personnage d'une manière fort intelligente. M. Saléza a beaucoup de vigueur et d'éclat, mais il a beaucoup trop rajeuni Othello. Ce n'est pas là le More de Shakspeare; Othello nous est présenté dans le drame anglais comme un guerrier déjà grisonnant, et cette particularité contribue à le caractériser, comme aussi à motiver sa jalousie envers Cassio, jeune et fringant. Le costume de M. Saléza est bien étriqué et donne à ses mouvements quelque chose de gauche. Il eût été facile d'en trouver un plus favorable à la noblesse du geste. M. Maurel est très remarquable en Iago : son art de composition et de diction fait saillir en pleine lumière la figure de l'enseigne, et contribue largement à l'intérêt d'un ouvrage qu'on imaginerait difficilement sans lui. Il n'y a que des éloges à donner aux interprètes des rôles secondaires : Mme Héglon fait valoir, autant qu'elle le peut, le rôle ingrat d'Émilia, et M. Vaguet est un agréable Cassio. MM. Gresse, Laurent, Douaillier et Cancelier, complètent cet ensemble remarquable, que les chœurs et l'orchestre appuient avec un zèle digne de tous éloges. Les décors et les costumes sont d'une splendeur incomparable ; le décor du troisième acte surtout, représentant la terrasse du palais à Chypre, donnant sur la mer, est d'un merveilleux effet. On n'en saurait trop féliciter l'auteur, M. Carpezat.

PAUL DUKAS.



Le gérant : G. ROUX.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie



DÉCOUVERTES DE DELPHES

I

DESCRIPTION DE QUELQUES MONUMENTS FIGURÉS



Les rapports que j'ai publiés sur les travaux de l'École française à Delphes, les nouvelles annoncées par les journaux ont assez exactement renseigné le public pour que je puisse me dispenser de faire l'historique de nos fouilles. On sait par quelle libéralité du Parlement l'École fut mise à même d'exercer les droits qu'elle tenait de recherches plusieurs fois répétées et toujours heureuses, et avec quel esprit de bienveillance et de loyauté le gouvernement grec nous reconnut et nous maintint, en dépit des compétitions et malgré mille lenteurs, le privilège envié de cette entreprise archéologique. Le reste importe peu ; que le succès ait coûté plus ou moins de peines, cela ne regarde que nous, et la seule question, qui intéresse et doive intéresser, est celle de savoir si en effet nous avons réussi et dans quelle mesure. Je suis heureux de la soumettre tout d'abord à des juges aussi délicats que

les lecteurs de la *Gazette*, en leur donnant la primeur de quelques monuments.

Je laisserai de côté la topographie qui m'entraînerait à des discussions trop techniques et peu claires d'ailleurs, sans un plan; je ne toucherai pas davantage aux inscriptions, bien que le nombre en dépasse mille, sauf en tant qu'elles pourront nous éclairer sur la provenance, la date ou la signification des œuvres d'art. Celles-ci sont dès maintenant, après nos deux campagnes de 1893 et 1894, assez nombreuses et assez variées pour composer comme une histoire réduite du sanctuaire de Delphes et de l'art antique, depuis les temps mycéniens jusqu'à l'époque byzantine. J'en donnerai d'abord une description sommaire, j'essaierai ensuite d'en montrer l'importance. La nouveauté en est assez grande, en effet, pour que l'histoire de la sculpture archaïque, si récemment transformée par les découvertes d'Olympie et d'Athènes, soit, depuis les nôtres, à refaire.

La civilisation mycénienne est la plus ancienne dont nous ayons retrouvé la trace : des restes peu nombreux, mais bien caractérisés, en ont été recueillis dans les couches profondes du sol, sur la terre vierge ou le roc, soit dans l'intérieur même du sanctuaire, soit, et surtout, dans la nécropole. La tombe est taillée dans le tuf tendre de la montagne, arrondie en coupole et précédée d'un petit dromos; le mobilier consiste en ustensiles de bronze, poignard, couteau, rasoir, fibule, et en vases de terre cuite décorés, à la mode ordinaire, de lignes et de cercles, ou de combinaisons géométriques, déjà compliquées, qui annoncent le style de l'époque suivante. Je regrette de ne pouvoir reproduire une amphore à étrier dont deux octapodes garnissent la panse, d'un dessin si ferme et si approprié à la place qu'il occupe. qu'on citerait peu d'exemples plus heureux de cette ornementation typique. L'idole, en forme de maquette ronde, avec les bras relevés en croissant, s'est rencontrée aussi, comme à Mycènes et à Tirynthe. Il serait imprudent d'assigner à ces objets une date et une provenance déterminées, si tentante que puisse être l'hypothèse d'une origine crétoise, suggérée par les légendes dont l'hymne à Apollon Pythien s'est fait l'écho.

Les vases à décor géométrique étaient quelquefois mêlés aux débris mycéniens, mais en général ils forment une stratification bien définie, à laquelle se superposent deux autres couches également distinctes, celle des vases protocorinthiens et celle des vases corinthiens. C'est de la première que provient le joli vase reproduit ci-contre; il présente les motifs ordinaires, pointes rayonnantes autour

du pied, bandes de chiens, de lions et de griffons sur la panse, palmettes sur l'épaule et le col, entrelacs sur l'anse et rosace autour de l'orifice; mais tous ces dessins sont d'une légèreté, d'une grâce souple et sûre qui en font un objet charmant. Je croirais volontiers que les pièces à décor géométrique, qui se distinguent par la terre et certaines particularités de couleur ou d'ornementation des pièces similaires de l'Attique ou de la Béotie, sont aussi de fabrication corinthienne; on connaîtrait ainsi tout le développement de ces ateliers.



VASE DE STYLE PROTOCORINTHIEN.

Tous les restes de terre cuite, généralement brisés en petits morceaux, ont été trouvés ensemble et en quelques endroits seulement; ils formaient de véritables dépôts auprès des autels, comme s'ils avaient été rejetés après avoir servi aux sacrifices. Des objets de bronze les accompagnaient d'ordinaire : phiales, poêlons, supports, bassins et anses de trépied, des armes aussi et en particulier des casques, qui sont tous du type dit corinthien. Ce n'est pas une raison suffisante pour rattacher à Corinthe tout ce matériel de culte ou de guerre ; cependant on ne peut pas oublier que cette ville était le centre de la fabrication du bronze, qu'elle fut au VIIe et au VIe siècles la métropole du commerce et qu'elle tenait à Delphes une place considérable.

L'Asie n'en tenait guère moins dans l'industrie, comme aussi dans le culte delphique. Certes nous ne pouvions espérer et nous n'avons pas trouvé les offrandes magnifiques des souverains philhellènes de l'Égypte ou de la Lydie; elles étaient trop précieuses pour échapper aux pillages ; mais nous possédons du moins quelques produits originaux de l'Orient, et des ouvrages inspirés des modèles orientaux. Telles sont, par exemple, les têtes de griffon dont on entourait les bassins des trépieds. Les restitutions des trépieds d'Olympie montrent comment ils étaient disposés et combien heureux en était l'effet. On pourrait écrire l'histoire du type avec les spécimens que nous en

avons recueillis. Celui que nous reproduisons au début de cet article peut être considéré comme le plus achevé.

Je citerai encore les oiseaux à tête humaine dont on décorait les bords des vases de bronze; leurs ailes étendues s'adaptaient aux contours arrondis, sur lesquels ils semblaient posés, comme pour venir boire. On en a trouvé à Olympie, au mont Ptoos, à Van en Arménie : le type est originaire de l'Assyrie; mais il s'était peu à peu hellénisé. Nous suivons ces progrès dans une série de cinq spécimens, dont le plus récent a été reproduit plus haut (p. 441). La coupe de la chevelure et les traits du visage sont bien grecs, comme aussi les dessins géométriques dont les ondulations de la chevelure, les bords et les nervures des ailes sont ornés.

La décoration orientale apparaît au contraire dans toute sa pureté sur les ailes et le dos d'un oiseau semblable taillé dans un coquillage (tridachne). Les yeux en forme de poisson ; le personnage en adoration dont on aperçoit la tête et la main levée; le dessin des plumes sont franchement asiatiques. M. Gardner a recueilli des objets tout pareils à Naucratis et l'on ne peut douter que ce ne soient des produits phéniciens.

On remarquera combien ces découvertes sont conformes aux données historiques que nous possédions : prédominance des Doriens à Delphes, et empressement des souverains orientaux attirés vers la Grèce.

Au VI[e] siècle, les monuments manifestent encore le caractère panhellénique du culte apollinien et le crédit universel de l'oracle: trésors de Sicyone et de Siphnos, portique des Athéniens, colonne des Naxiens, autel de Chios, Apollon de l'École argienne, Caryatides de travail attico-ionien, dédicaces des Tyrrhéniens et des Métapontins, temple élevé à frais communs par la Grèce entière, entrepris par les Alcméonides, construit par le Corinthien Spintharos, les offrandes viennent de toutes parts, de la terre ferme et des îles, depuis les rivages de l'Asie jusqu'à la Grande Grèce et l'Italie.

Force m'est bien de choisir parmi tant d'œuvres diverses et de m'attacher seulement à quelques-unes. La gravure qui est ci-jointe montre, telle qu'elle nous apparut sortant de terre, une statue qui est à coup sûr un des plus anciens Apollons taillés dans le marbre par un artiste grec. Debout contre une muraille que la poussée des terres a fait fléchir, il semblait la soutenir de ses robustes épaules. La jambe gauche portée en avant, les bras collés au corps, il se tenait dans l'attitude traditionnelle que les Grecs semblent avoir empruntée

à l'art égyptien et que Dipœnos et Skyllis avaient rendue populaire dans toutes les grandes villes de la Grèce. Ces maîtres avaient parcouru tout le Péloponnèse, ils étaient venus à Sicyone, et c'est d'eux sans doute que notre artiste,... μέδης d'Argos, aura appris son métier.

Certains détails d'arrangement rappellent des œuvres du Pélo-



APOLLON DE L'ÉCOLE ARGIENNE.

ponèse et de la Crète : la chevelure bouffante, sous le bandeau qui l'enserre, ressemble d'une façon frappante à celle des figures de Tégée et d'Éleutherne.

Je ne crois pas remonter trop haut en plaçant cet ouvrage aux environs de l'année 580. Une grosse tête, un cou énorme, des épaules très larges, des bras courts et massifs, des rotules dures et saillantes donnent à la figure une apparence peu plaisante de lourdeur, mais

éveillent aussi une idée de force et de puissance. Le visage est inexpressif et comme hébété, mais il a un certain air de bonté calme et de confiance qui n'est pas sans grandeur. Le modelé du sternum et du ventre est sommaire et insuffisant : un simple trait, en forme d'ancre renversée, indique la cage thoracique, mais un modelé étudié souligne les muscles de la cuisse et des jambes. Il ne faut pas enfin juger la figure sur une gravure qui nous la montre sans ses pieds et sa base : elle prend, ainsi remontée et allongée, une tout autre et bien plus avantageuse tournure. C'est en tout cas un document de premier ordre, car il est unique pour la connaissance de l'École argienne.

Les sculptures du Trésor de Sicyone présentent le même intérêt de nouveauté. Elles doivent dater environ du même temps, si, comme il semble, le monument fut dédié par le dernier des Orthagorides, celui qui engagea Sicyone dans la guerre sacrée et fut vainqueur aux jeux pythiques. A ne considérer que la métope — elle sera donnée dans le suivant article — où sont représentés les Dioscures et Idas ramenant de Messénie leur butin, on pourrait être tenté d'attribuer cet ouvrage à une date beaucoup plus récente que l'Apollon d'Argos. Les trois guerriers s'avancent à la file, armés chacun de deux lances qu'ils portent sur l'épaule gauche et tenant dans la main droite une autre lance pour aiguillonner ou arrêter le bétail, dont ils ont fait razzia. Derrière eux marchent, en effet, trois par trois, des bœufs bien alignés ; le premier, d'un geste naturel, détourne la tête, comme pour en frapper son conducteur et forcer la barrière. Ainsi, sur un bas-relief, l'artiste a osé superposer quatre plans ; il a su varier les attitudes, il s'est risqué à représenter une figure de face et il l'a fait avec quelque succès. Le visage des guerriers s'offre aussi tantôt de profil et tantôt de trois quarts. La tête des bœufs est finement observée, d'un rendu exact et serré, l'œil surtout vrai dans sa torve douceur. Mais les étoffes sont raides comme du cuir, les cheveux d'un faire conventionnel ressemblent à des chapelets de perles, les corps épais et lourds, avec des bras très forts et des jambes très larges, ne sont pas sans appeler celui de l'Apollon. On doit tenir compte d'ailleurs des différences nécessaires d'un bas-relief et d'une statue ; tout autres sont les difficultés de la ronde-bosse et elle peut être restée longtemps en arrière Le marbre aussi est une matière moins docile que le tuf, dans lequel est sculptée la métope.

Cette métope enfin est le chef-d'œuvre des morceaux qui nous restent de la frise de Sicyone ; le sanglier d'Érymanthe, le taureau qui

enlève Europe, le bélier chargé d'Hellé, les musiciens qui chantent sur le vaisseau *Argo*, malgré des qualités et des hardiesses analogues, ne sont point dans l'ensemble aussi réussis ; les gaucheries y sont plus choquantes, avec un moindre sentiment de la vie. Ici c'est le bas-relief qui parfois semble en retard sur la statue.

Une polychromie vigoureuse, et sans doute générale, rehaussait la sculpture et en complétait l'effet : le rouge orangé ou vineux, le bistre y dominaient, et les figures s'enlevaient sur le fond jaune du tuf laissé à sa couleur naturelle, à la façon du décor d'un vase corinthien. Des inscriptions en lettres noires peintes à côté des personnages achevaient la ressemblance.

Nous aurons lieu de revenir sur les questions de date et de style, dans la seconde partie de notre étude. Voici maintenant deux œuvres, contemporaines ou peu s'en faut des précédentes, mais qui toutes deux viennent des îles. L'une est de Naxos, à quelque école d'ailleurs qu'on veuille la rattacher : c'est un sphinx, que l'on aperçoit, sur la gravure où est représenté le Trésor des Athéniens (p. 451), au pied du mur polygonal. Les débris en étaient dispersés jusque sur la Voie sacrée et sur la terrasse du temple ; en les rapprochant, nous avons pu reconstituer l'animal fantastique, comme on pourra le voir à l'Exposition de l'École des Beaux-Arts. Assis sur sa croupe, fièrement campé sur les pattes de devant, il mesure plus de 2 mètres de hauteur sur $1^{m},50$ en longueur. Son corps souple et nerveux, sous lequel les côtes se dessinent sans dureté, ses grandes ailes, au fin plumage, qui s'arrondissent gracieusement, son visage féminin encadré de longues mèches ondulantes, souriant d'un sourire grave et énigmatique, produisent une singulière impression mélangée de douceur et d'effroi. La tête paraît trop forte pour le corps, mais il faut, pour la réduire à ses justes proportions, replacer le sphinx sur le chapiteau qui lui servait de piédestal, au sommet de la colonne ionique consacrée par les Naxiens. Il devait faire grande figure sur sa base haute de sept à huit mètres, lorsqu'il se détachait sur le ciel et dominait de loin tout le sanctuaire.

La seconde statue n'est pas, ainsi que le sphinx, accompagnée d'une inscription, qui est comme un certificat d'origine ; mais le type indique assez qu'elle dérive de l'École de Chios, si elle ne sort pas directement de l'atelier héréditaire d'Archermos, de Mikkiadès et de Mélas. Sous les plis onduleux de son chiton ionien rabaissé en apoptygma, sous ses formes assouplies, il est facile de reconnaître en elle la Victoire ailée, dont Archermos était l'inventeur et dont nous

avons retrouvé naguère à Délos l'exemplaire original et signé. Deux marbres et nombre de petits bronzes recueillis sur l'acropole d'Athènes ont montré déjà à quel point l'invention avait réussi; il n'est pas indifférent de retrouver à Delphes un témoignage nouveau de son universelle popularité et de sa vogue persistante. La Niké de Delphes, si différente de celle de Délos par les détails et l'exécution, lui ressemble tout à fait par le type et les lignes générales; elle ne lui est guère postérieure que d'une génération : elle représentera pour nous la manière des fils d'Archermos.

Ces œuvres et les précédentes nous montrent les artistes grecs en possession des ressources de leur métier, dégagés à la fois des formes et des conceptions de l'Orient. Le petit bronze que l'on trouvera en cul-de-lampe porte encore témoignage de cette indépendance : c'est Eurysthée qui se débat à l'orifice de son pithos. Les légendes nationales remplacent les motifs d'emprunt et les sujets étrangers.

Avec la frise du trésor de Siphnos, le progrès est plus manifeste encore : l'art nous y apparaît déjà si libre qu'on a peine à concevoir un développement si rapide, et, malgré le témoignage formel d'Hérodote, on hésite à compter cet ouvrage parmi ceux du VIe siècle. Si la *Dispute du trépied*, qui décorait le fronton, est mal composée, pleine de gaucherie et de sécheresse, si l'élégance plus délicate de la *Course de Pélops et d'Œnomaüs*, de l'*Apothéose d'Héraclès*, n'excluent ni la dureté ni la lourdeur, la composition de la *Gigantomachie* ou du *Combat autour du corps de Sarpédon* révèle un esprit plein de ressources, d'invention et de souplesse, gracieux et dramatique, également capable de naïveté et de grandeur. L'exécution est surprenante en plus d'un morceau, et les étoffes, pour me borner à un détail, ont parfois une souplesse qui égalent à peine certaines métopes du Parthénon, encore entachées d'archaïsme. Le problème vaut la peine d'être examiné plus au long que nous ne pouvons faire dans cette revue rapide; il n'importera pas moins de rechercher quelle est l'école qui, à cette haute époque, a pu produire une pareille œuvre, car elle n'a pu manquer d'exercer une action décisive.

Les auteurs des sculptures du Trésor des Athéniens nous étonnaient plutôt, avec les idées que nous nous sommes faites de la chronologie des œuvres attiques, d'après les dernières fouilles de l'Acropole, par leur persévérance dans les habitudes archaïques. C'est pièces en main, avec les reproductions que l'on veut bien préparer pour nous, que la question pourra être efficacement étudiée. Remettons-la donc aussi à un examen ultérieur.



ANTINOUS

Le Trésor des Athéniens est cet édifice dont on aperçoit le soubassement au-dessus d'une terrasse, qui longe la Voie sacrée. Il a été renversé par un tremblement de terre, sans doute aussi écrasé sous le poids des matériaux tombés du temple : des tambours de colonnes



VICTOIRE AILÉE DU TYPE DE LA NIKÉ D'ARCHERMOS.

colossales gisent encore parmi les membres fins du Trésor. La dédicace était gravée sur d'épaisses dalles qui reposaient sur la terrasse et qui portaient sans doute les trophées de Marathon ; l'une d'elles se voit encore à l'angle de la terrasse sur le pavé de la route. Les dimensions du Trésor sont petites, à peu près 10 mètres sur 6 ; mais l'exécution est si précieuse qu'il vaut les plus parfaits spécimens de

l'architecture attique d'Athènes même. Il présentait à la route sa façade latérale et s'ouvrait du côté de l'est — à droite sur la gravure. Les dieux, Hercule et Thésée se partageaient les métopes de la frise. La Gigantomachie, divisée en six combats singuliers, décorait la façade de l'est, six aventures d'Hercule la façade de l'ouest, et le même héros occupait encore un des longs côtés. Les sculptures sont dignes du monument, c'est assez les louer ; mais les qualités en sont moins égales ; l'élégance ne laisse pas d'en être parfois guindée et la vigueur rude. Si elles annoncent Phidias, elles rappellent aussi, et plus souvent, les maîtres primitifs.

Athènes, victorieuse à Marathon, à Salamine, avait conquis à la fois l'hégémonie dans la politique et la primauté dans les arts : des signatures des artistes Crésilas, Diopeithès, témoignent de l'activité de son école de sculpture ; et ce sont des artistes athéniens, Praxias et Androsthénès, qui décorèrent les frontons du temple et ses métopes. Nous en avons sans doute retrouvé une, et ce n'est pas une découverte sans valeur, si elle nous permet d'étudier, dans l'œuvre d'un élève de Calamis, la façon un peu sèche de ce maître.

Rien ne reste des ex-voto dont le peuple athénien avait confié l'exécution à Phidias, et les œuvres du v[e] siècle font défaut, à moins qu'on ne rapporte à la fin de ce siècle une gracieuse frise où des danseuses, malheureusement mutilées, éveillent le souvenir des charmantes figures de l'Érechtheion ou de la Victoire Aptère.

Le IV[e] siècle a produit le groupe élégant représenté ci-dessus (p. 553). Trois jeunes filles, coiffées à la façon des Hiérodules ou des Thyades, dansent autour d'une haute tige, dont le feuillage s'arrondit en volutes entre leurs têtes et foisonne entre leurs jambes. Ce sont des caryatides, mais des caryatides animées : aussi ne portaient-elles point de fardeau, et le couronnement, quel qu'il fût, trouvait-il son appui sur la colonne végétale qu'elles entourent de leurs bras. La grâce du visage, la légèreté des étoffes finement plissées, la beauté virginale du corps, qui transparaît sous l'étoffe, font de ce groupe une œuvre de tout point exquise ; encore la gravure n'en peut-elle donner qu'une idée fort imparfaite. Il faudrait voir les pieds cambrés qui touchent à peine la terre, les jambes nues qui battent l'air, le pan du chiton qui vole, et les nervures des feuilles d'achante, au milieu desquelles ces belles nymphes s'ébattent, comme dans la verdure d'une plantureuse prairie. La conception est neuve et hardie dans son élégance raffinée. Il est difficile de ne point songer, en la regardant, aux Grâces de Germain Pilon.



LE TRÉSOR DES ATHÉNIENS (Face Sud).

Il faudrait citer encore maintes œuvres du même temps et d'un caractère très différent : de jeunes hommes nus, ou des héros, au corps souple et vigoureux; un bel athlète surtout, qui peut être considéré, ce me semble, comme un des meilleurs exemples de la manière de Lysippe. C'est une œuvre originale de l'époque d'Alexandre; elle n'est pas signée malheureusement, mais une inscription nous fait connaitre et la date de l'ouvrage et le nom du personnage représenté. Il était fils de Daochos, le tyran de Thessalie, dont Démosthène, Plutarque et Polybe nous ont conservé le souvenir, et qui s'attacha à la fortune de Philippe de Macédoinc. Il se dressait entre ses deux frères, dont nous avons retrouvé les statues, sur une longue base qui domine le sommet de la Voie sacrée, derrière les ex-voto de Gélon. Une inscription métrique racontait les exploits et vantait les mérites de chacun d'eux, les bienfaits étendus sur la Thessalie, les victoires remportées à Olympie, dans l'Isthme, à Némée et à Delphes. Il est nu, tandis que ses compagnons sont enveloppés dans le lourd manteau thessalien, et les plis épais ou les pans rigides de l'étoffe font valoir par le contraste la finesse d'un corps affermi, mais non endurci par la gymnastique. Les formes allongées, la tête petite, la chevelure courte, mais élégamment bouclée, les yeux levés au ciel, avec quelque chose de l'humidité du regard que l'on vantait dans les portraits d'Alexandre, le front bas qui se relève au-dessus des sourcils, tous les caratères que les anciens critiques attribuaient à Lysippe et à son école sont réunis dans cet ouvrage. Je ne doute pas que cette statue doive prendre une place importante dans l'histoire de l'art, car il n'en est pas de plus authentiquement contemporaine du maître lui-même.

Il faut passer sur bien d'autres œuvres intéressantes, et mentionner d'un simple mot les curieux bas-reliefs, si mal dessinés dans les *Anecdota Delphica*, considérés depuis comme perdus, et retrouvés par nous dans les murs d'une maison, où sont représentés les combats des Macédoniens contre les Galates. C'est un des trophées de la victoire qui sauva la Grèce du plus grand danger couru depuis Marathon, et dont les souvenirs prirent place dans la poésie et dans l'art à côté de la Gigantomachie.

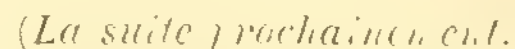
Des débuts du IIIe siècle, où fut consacré ce monument, sautons sans transition à l'époque romaine, car il est temps de clore ce catalogue et nous ne pouvons décrire toutes nos découvertes. Parmi les œuvres de ce temps, nous nous arrêterons seulement sur une des plus récentes, mais sur la plus parfaitement accomplie, une



ARYATIDES DANSANT.

statue d'Antinoüs qui, dressée contre le mur en briques d'une maison romaine, sembla comme s'élever du sol, sous les coups de la pioche. Si ce n'est pas la meilleure image du favori d'Hadrien, elle ne le cède à coup sûr à aucune autre. Le corps est jeune, beau, et l'élégance en égale la force; il semble, tant la chair est souple, qu'elle vive et palpite, et la poitrine vigoureuse semble gonflée d'un souffle sain et puissant; les épaules sont larges comme celles d'un athlète, mais elles s'arrondissent sans mollesse; les jambes sont fines et d'un galbe charmant. La tête, ceinte d'un rameau sous lequel bouffent les boucles de la chevelure qui encadre harmonieusement le visage, s'incline sur le côté avec une grâce qui n'est pas sans tristesse, et l'œil, sous l'ombre du sourcil, a quelque chose de mélancolique. M. Tricoupis, à qui je montrais naguère les photographies de l'Antinoüs, en fut si charmé qu'il me dit dans son enthousiasme : « Vous avez trouvé votre Hermès », faisant allusion à la merveilleuse découverte des Allemands à Olympie. Le mot m'a été redit depuis par plusieurs autres personnes; certes il est quelque peu forcé, mais il s'explique. L'œuvre romaine est si manifestement inspirée des modèles de Polyclète, qu'elle joint à l'habileté consommée d'un praticien supérieur, quelque chose de la grandeur et de la pureté des plus belles œuvres de l'art grec en ses meilleurs temps.

TH. HOMOLLE.


(La suite prochainement.)





LOUIS TOCQUÉ



Avec des différences qui proviennent de sa propre nature et aussi de l'enseignement qu'il avait reçu, Louis Tocqué est un adhérent de son beau-père Nattier, et les deux noms sont inséparables. Il fut comme lui un modeleur déterminé, il a le charme du pinceau et la suavité caressante des formes en relief. Il ne cherche pas à l'exemple de Nattier à diviniser ses modèles, il ne les place point dans les nuages, il se contente de la prose quotidienne; il n'a nul besoin du déguisement allégorique et du bric-à-brac des attributs consacrés; mais s'il se contente de la prose; s'il peint le personnage dans son milieu de tous les jours, il est attentif aux élégances et il est prodigieusement habile pour le costume. C'est un des plus roués parmi nos peintres d'étoffes, ce qui ne l'empèche pas de caractériser les chairs dans leur coloration vraie et dans la douceur de leur modelé. Son œuvre reste intéressante, et je m'étonne qu'on n'ait pas pris le soin de raconter sa vie.

Il était parisien et Jal a retrouvé la date de sa naissance, 19 novembre 1696. Il était fils d'un peintre peu connu, Luc Tocqué, sur le compte duquel les livres sont très brefs et dont nous ne pourrions citer aucune œuvre. Cet artiste, qui ne paraît pas avoir appartenu à l'Académie, peignait assez obscurément de la décoration

et particulièrement de l'architecture. Il confia son fils aux leçons d'un maniériste plein d'entrain, Nicolas Bertin, qui avait été élève de Vernansal, de Jouvenet et de Boulogne et qui était académicien depuis 1703. Bertin mourut en 1736. Il a beaucoup travaillé pour Louis XIV et pour les églises de Paris. Son œuvre capitale, *le Baptême de l'eunuque de la reine Candace*, est encore dans la nef de Saint-Germain-des-Prés.

Bertin fut bien en cour. Il était surtout estimé du duc d'Antin et il fut un instant question de le nommer directeur de l'Académie de Rome, fonction qu'il n'accepta pas. On ne voit point dans son œuvre comment ce professeur a pu former un portraitiste. Le fait paraît réel cependant.

Les commencements de Tocqué sont assez obscurs. La première peinture de lui que mentionnent les biographes est un portrait de la famille de Serin de Moras, maître des requêtes, portrait qui fut présenté à l'Académie comme échantillon du savoir-faire de l'artiste et qui attira sur lui l'attention bienveillante de la Compagnie, car cette œuvre fut pour quelque chose dans l'agrément de l'auteur, le 31 août 1731. Tocqué était déjà fort habile; pour morceau de réception, on lui confia le soin de peindre les portraits de deux collègues, le peintre Galloche et le sculpteur Jean-Louis Lemoyne qu'on appelait Lemoyne l'aîné. Le récipiendaire montra tout son talent et la franchise de ses allures réalistes. Ces deux portraits, qui sont datés par ce fait que Tocqué les donna pour sa réception à l'Académie le 30 janvier 1734, sont d'une main très ferme et d'un parti-pris très courageux. Nulle recherche d'idéal; Jean-Louis Lemoyne, figuré de grandeur naturelle jusqu'aux genoux, est étonnant dans sa laideur ressemblante. Il est plein de vie. Le Galloche est plus exceptionnel encore. C'est un vieillard; en 1734 il avait soixante-quatre ans, âge où les chairs se décolorent par places, où la vitalité s'atténue, où les carnations s'amollissent; il devait vivre longtemps encore, mais le cadavre apparaît déjà sous l'épiderme et la structure intérieure devient visible sous l'enveloppe; toute la figure a un frappant caractère et les mains surtout sont expressives dans leur pâleur exsangue. Muller l'a gravé pour sa réception à l'Académie en 1776. C'était un des meilleurs portraits que conservait autrefois l'École des Beaux-Arts. Nous sommes heureux de le voir au Louvre.

Tocqué n'avait pas attendu sa réception à l'Académie royale pour se livrer activement à son métier de portraitiste. Nous avons déjà cité le portrait de la famille Serin de Moras, dont la date reste



PORTRAIT DE LOUIS TOCQUÉ.

Gravé par Cathelin d'après le portrait peint par Nattier.

flottante, mais qui est antérieure au 31 août 1731, puisqu'il fut montré au corps académique lorsque l'artiste sollicitait le titre d'agréé. Un autre renseignement, bien vague, il est vrai, nous est fourni par Piron à la date d'octobre 1733. Dans des vers qu'il adressa sous la forme d'un journal familier à l'un de ses protecteurs, le comte de Livry, le poète raconte qu'il a vu chez Tocqué un portrait que l'absence du modèle ne permit pas de terminer et dont il attend l'achèvement avec une extrême impatience. Les vers de Piron ne disent rien de bien précis, mais comme ils sont datés et comme nous sommes résolus à utiliser les moindres renseignements, nous croyons devoir les reproduire. En voici le texte :

Fontainebleau, Journal du mois d'octobre 1733,
le neuvième jour.

Dans ma panse ayant colloqué
Un repas dont se fût moqué
Le riche et délicat Luculle,
Je fus au Marais chez Tocqué,
Pour y voir le portrait croqué
Que votre éloignement recule.
Il est l'objet de mes désirs.
Ne disputons point des plaisirs :
Pendant une absence ennuyeuse,
L'amant par un doux souvenir,
Avec une image trompeuse,
Peut se plaire et s'entretenir.
Mon amitié respectueuse
Chez Tocqué m'en fit convenir :
Ah ! quand te verrons-nous finir,
Image à mes yeux lumineuse !
Et quand te pourrai-je tenir
Dans le trésor de ma chartreuse ! [1]

Nous ne savons rien de ce portrait inachevé en 1733, nous voyons seulement que Tocqué exposa, au Salon de 1745, le portrait de M. de Livry, le père. Du reste cette période de la vie du portraitiste est assez mal connue, et il est évident que pour cette époque beaucoup d'œuvres nous échappent. Nous trouvons même, dans le *Mercure* de juin 1734, qu'avant l'organisation régulière des Salons et, bien qu'il fût membre de l'Académie depuis le mois de janvier précédent,

1. *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, 1776, t. VIII, p. 81.

le peintre envoya deux portraits à l'exposition de la place Dauphine.

Les renseignements sur le compte de Tocqué ne commencent à être précis que lorsque, leur périodicité ayant été fixée, les Salons eurent d'abord lieu tous les ans. A partir de 1737, nous possédons au moins les catalogues, si nous n'avons pas encore les critiques. C'est par ces livrets que nous avons, dès 1737, la trace des portraits de la marquise de Thibouteau, de M. Nérault, garde-meubles du roi, de la comtesse de Marchainville, de Mme Raux. Au Salon de 1738, nous trouvons les portraits du peintre Stiemart, garde des tableaux du roi, de Mme Harant en mantelet, du Hollandais M. Rinduet, du joaillier Bapst. En 1739, Tocqué a pénétré à la Cour, il expose le portrait du jeune Dauphin, que nous avons au Louvre, et qui a été gravé par Thomassin, celui du joaillier Massé, celui de M. Langeois, intendant des finances, du duc d'Orléans, de M. Dandé, député des États du Languedoc.

De tous ces portraits qui errent sans nom dans les collections particulières, nous ne connaissons plus que celui du Dauphin, fils de Louis XV, qui a trouvé au Louvre un asile définitif. C'est un enfant de dix ans représenté debout dans un cabinet d'étude au milieu des livres et du mobilier scientifique qui servent à son éducation, un globe terrestre par exemple. L'enfant porte un habit rouge et le cordon du Saint-Esprit. Ce portrait, distingué mais sans maestria particulière, est signé : *L. Tocqué pinxit* (1739). Il eut du succès à la cour et donne le point de départ des relations de l'artiste avec la famille royale.

Dès que Tocqué eut mit le pied dans le monde de Versailles, il y trouva l'occasion de peindre un de ses chefs-d'œuvre, le portrait de la reine Marie Leczinska. Il ne négligea rien pour montrer la belle certitude de son exécution et son habileté à peindre les étoffes. Ce portrait est de 1740, et le Louvre l'expose comme un témoignage authentique de la vertu de l'École française.

On connaît bien cette fière peinture. Marie Lecsinska a trente-sept ans et elle n'est pas jolie. Elle ne l'avait jamais été, toutefois son visage chiffonné est empreint d'une expression bienveillante, et elle fut ainsi dans sa vie alors que le roi lui laissait la liberté de faire sa partie de cavagnole et ses dévotions silencieuses. Elle est cependant bien vêtue, et nous avons à faire non à une bourgeoise, mais à une reine. Debout, la tête de face, les cheveux poudrés, elle porte une robe à grandes fleurs, une agrafe de diamant à la poitrine et un manteau de velours fleurdelisé qu'agrémente le revers d'une dou-

blure d'hermine; ce manteau, qui devait être d'une étoffe assez luxueuse et pesante, elle le retient d'une main et montre de l'autre une couronne posée sur un coussin que supporte une console dorée d'une construction très Louis XV. Des fleurs de lis décorent le fauteuil placé derrière la reine. Dans le fond, des colonnes et l'intérieur d'un palais. Signé : *L. Tocqué pinxit*, 1740. Daullé a gravé ce portrait qui est célèbre par son grand air et la magnificence de ses broderies, chef-d'œuvre de prestesse et de relief. On les prendrait avec la main. C'était le don de Tocqué de savoir peindre les étoffes à ramages et les fleurs de fils d'or brochant sur la soie.

Aucun de ses portraits ne révèle une étude spéciale de Nattier, ni dans le faire, qui est plus empâté et plus généreux, ni dans sa pensée qui ignore encore la divinisation et sa mythologie. Ce n'est que plus tard que nous verrons Tocqué se modifier et s'éprendre d'une vive tendresse pour les délicatesses du modelé et se permettre parfois quelques excursions dans l'allégorie. Ce n'est qu'au Salon de 1742 que cette modification commence à se manifester, bien timide encore. Avec des portraits empruntés à la pure réalité, l'abbé Desfontaines tenant une feuille des *Observations*, M. Bouret dans son cabinet, Mme Dibon prenant du café, Tocqué expose un tableau à prétention poétique et faisant intervenir un certain idéal, Mme de Fumeron en muse. C'était là un sujet à la Nattier, l'homme des travestissements et des allégories sur les nuages. Au Salon de 1745, Tocqué expose *Mlle Bourdon la Jeune, tenant une flèche.* C'était une nouvelle infidélité aux tyrannies de la prose. Jusqu'à cette époque, les deux artistes se rencontraient aux séances du samedi; Tocqué avait été élu conseiller le 31 janvier 1744; ils échangeaient des politesses académiques, mais rien n'indique que Tocqué fût alors admis chez Nattier en ami, moins encore en élève et comme un gendre futur; Tocqué n'était nullement pressé de se marier. Ce n'est qu'en 1747, le 7 février, qu'il épousa la fille aînée de Nattier, Marie-Catherine-Pauline ; elle était jolie et de plus intelligente, capable même de s'intéresser aux ouvrages d'esprit, comme on le voit par la touchante notice qu'elle a consacrée à son père. Tocqué n'a pas manqué de faire son portrait.

Nous craignons un peu que ce dénombrement des tableaux exposés par Tocqué aux Salons académiques ne paraisse par trop long. Mais nous voudrions en vain l'abréger, car il est utile et il peut nous mettre sur la voie d'une découverte imprévue et nous permettre de reconnaître tel personnage égaré sans nom dans les collections e

dans les musées. Les critiques bien rares alors nous fournissent



PIERRE JÉLIOTE.

Gravé par Cathelin d'après le portrait peint par Tocqué.

aussi çà et là quelques renseignements qui complètent les catalogues. Ainsi, nous savons par Lafont de Sainte-Yenne qu'au Salon de 1746

Tocqué obtint un véritable succès. Avec un portrait de Mme de X***, à sa toilette, l'artiste exposait celui de M. Baillon, horloger, et celui de M. Wasserchleben, tenant une lettre. Ce nom n'est point inconnu et se rencontre quelquefois dans les correspondances du temps. Ce portrait marque d'ailleurs le commencement des relations de Tocqué avec le Danemark, car M. Wasserchleben était, comme le dit Wille, conseiller de justice et premier secrétaire des affaires étrangères du roi de Danemark [1]. Mais ce ne sont pas ces portraits qui intéressèrent vraiment la foule, le succès réel fut pour le portrait d'une dame tenant les mains dans son manchon. Elle s'appelait Mme Térisse. C'est à propos de cette œuvre, aujourd'hui perdue, que Lafont de Sainte-Yenne écrit ce qui suit :

« Le peintre en portrait dont je vais parler s'est tiré de la foule depuis longtemps par d'excellents ouvrages. C'est le sieur Tocqué dont le pinceau est moelleux et très agréable, aussi bien que sa couleur dans un ton élevé et d'une belle manière. Entre plusieurs excellens que l'on voit de lui cette année au Salon, celui d'une dame un peu âgée en manchon a arrêté tout Paris. La bienséance de son ajustement extrêmement conforme à son âge a donné une idée très avantageuse de l'original et diamétralement opposée à l'impression que fait avec justice sur le public l'imprudence de celles qui, n'étant jeunes ni jolies, se font représenter avec les galans attributs de la déesse de la jeunesse et en pompons de couleur... Le portrait de cette dame âgée et d'une belle physionomie est un ouvrage excellent, qui a eu l'admiration publique et qui la mérite. Tout y est fait avec un bon sens, un accord, une vérité de couleur et de détail qui peut soutenir l'examen le plus sévère. Il y a des nuances dans les teintes du visage d'un pinceau savant. Le ton des cheveux, des deux coiffures, du linge, des étoffes, tout y est parfait, et rien à désirer [2]. »

Tocqué ne retrouva pas au Salon de 1748 un succès pareil à celui qu'il avait obtenu en 1744 avec la dame au manchon. Il exposait cependant le portrait de feu Mme la Dauphine, princesse d'Espagne, l'abbé de Lowendal, qui était associé libre de l'Académie depuis le mois de septembre de l'année précédente, et un certain M. Selon, de Londres, tenant son chapeau. Il est question de ces derniers portraits dans une brochure d'un anonyme intitulée : *Lettre sur la peinture*. En

1. *Journal de Wille*, I, p. 115.

2. Lafont de Saint-Yenne, *Réflexions sur l'état présent de la peinture en France*, 1747, p. 111.

reconnaissant la beauté et la ressemblance de M. Selon et de l'abbé de Lowendal, le salonnier consacre un paragraphe intéressant au portrait de la Dauphine : « M. Tocqué, écrit-il, a composé le portrait en pied de feu Mme la Dauphine, comme le meilleur peintre d'histoire aurait pu le faire. On pourrait dire de cet auteur ce qu'on disait de M. Rigaud, qu'il était né pour peindre les rois et les princes. Son pinceau est séduisant et facile. Personne ne rend les étoffes avec plus d'art. Quelques-uns cependant ont trouvé des tons noirs dans le coloris de ce tableau [1]. » Ce dernier mot nous surprend un peu. Jamais nous n'avons vu de Tocqué sali par des tons noirs ; le peintre est riche dans ses colorations, abondant et généreux dans sa pâte et lumineux dans ses chairs.

En 1750, il se révèle théoricien. Le 7 mars, il lut à l'Académie un discours sur le portrait. Le procès-verbal ne nous donne malheureusement pas le texte de cette conférence, qui n'a pas été imprimée ; nous avons seulement la réponse du directeur, Charles Coypel ; elle est des plus courtoises, mais n'entre pas dans le détail de la question et ne nous apprend rien. On voit d'ailleurs que, dans cette période, Tocqué fut assidu aux séances de l'Académie et qu'il lui rendait certains services. Ainsi, le 24 avril 1751, il est envoyé avec Chardin chez son collègue Massé, qui était malade.

Si nous pouvions retrouver le discours sur le portrait dont Tocqué a donné lecture à l'Académie, nous serions mieux informé de l'évolution qui se produisait en lui et nous pourrions peut-être préciser avec exactitude le moment où, prenant goût définitivement aux délicatesses du modelé, il se convertit à la religion de Nattier. Cette conversion ne se fait deviner qu'à peine dans cette période intermédiaire qui s'étend de 1750 à 1755. Le changement n'était pas encore opéré lorsque Tocqué peignait le portrait de Gresset qui est de 1750 et que conserve le Musée de Versailles. A ce point de vue, il serait curieux d'examiner les portraits qui correspondent à cette date, et qui furent exposés au Salon, notamment ceux de M. de Tournehem dont il fit présent à l'Académie et qui serait aujourd'hui au Musée de Marseille, ceux du maréchal de Lowendal, frère de l'abbé, du maréchal de Villeroy en cuirasse, du comte de Saint-Florentin et d'autres encore. Il faudrait retrouver aussi celui du diplomate Kaunitz, représentant de l'Autriche, qui épousa en politique les idées de Mme de Pompadour et fut si étroitement mêlé aux négo-

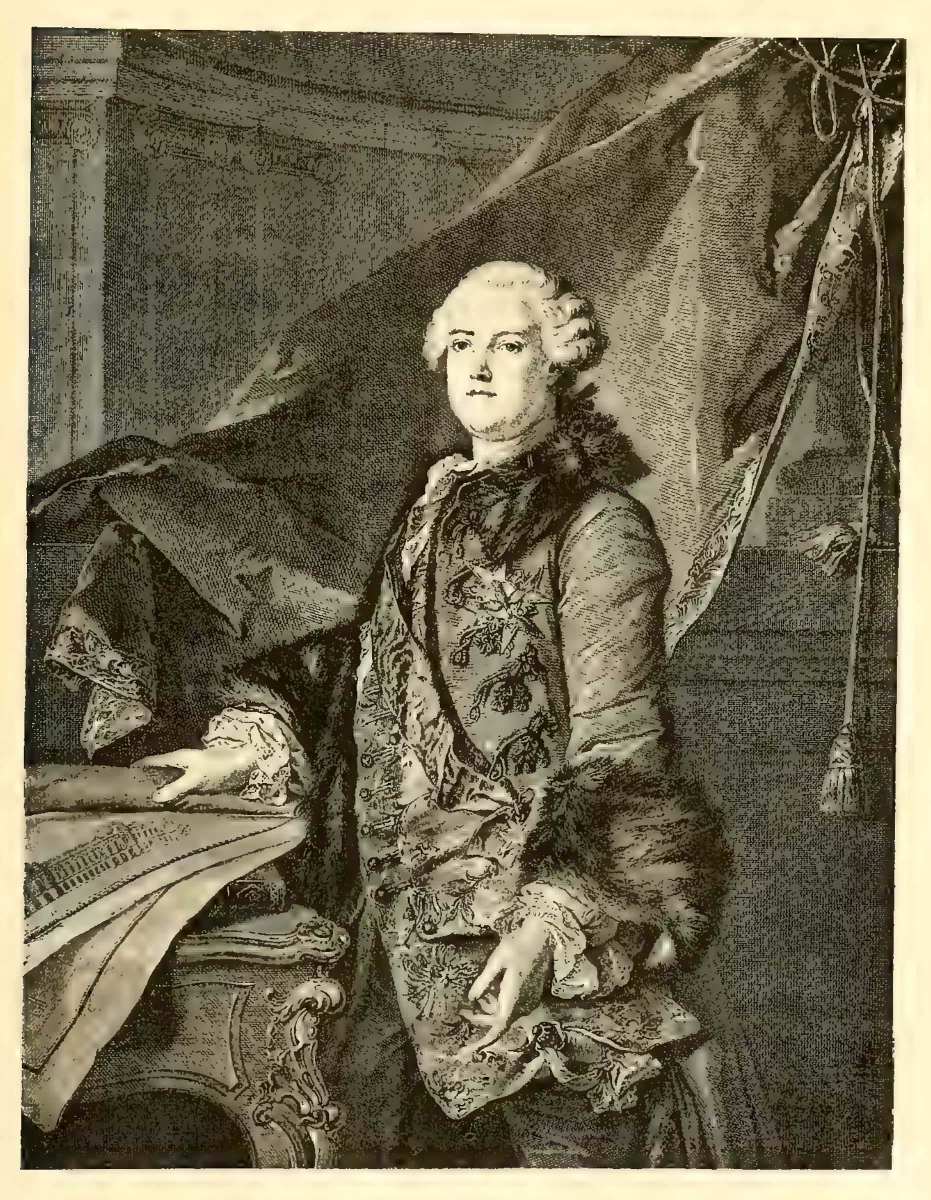
1. *Lettre sur la peinture*, 1748, p. 117.

ciations du traité de Versailles qui rapprocha la France de la cour de Vienne. Ce portrait ne doit pas avoir été exposé, mais nous pouvons le dater approximativement, s'il est vrai, comme l'affirment MM. de Goncourt [1], que Kaunitz séjourna en France du 2 novembre 1750 au 5 novembre 1752. Mais au Salon de 1751, nous voyons apparaître une œuvre de Tocqué qui peut être la solution d'un mystère inquiétant. Tout le monde connaît au Louvre, dans la galerie Lacaze, le charmant portrait de cette liseuse qui, comme le dit fort bien le catalogue de M. Reiset, suffirait seul à l'illustration d'un artiste. On a longtemps disputé sur la paternité de cette œuvre qui, dans notre jeunesse, a passé pour être de Chardin et pour représenter Mme Lenoir. Mais M. Reiset fait observer que le portrait de Mme Lenoir était tout autre et que, plusieurs années avant sa mort, M. Lacaze avait rayé le nom de Chardin. Il est aujourd'hui classé aux inconnus, ce qui est inquiétant et ce qui nous déshonore un peu, car il est humiliant pour nous d'avouer que nous ne connaissons pas très bien l'École française. Nous ne nous chargeons pas d'expliquer l'énigme, mais nous voyons avec émotion qu'en 1751 Tocqué expose au Salon le portrait de *Mme Tocqué tenant une brochure*. Il me semble que ces mots devraient nous faire ouvrir les yeux. Le costume qui est celui d'une bourgeoise chez elle, — robe bleue avec nœuds de ruban, mante noire, bonnet blanc — et le caractère de la peinture, la tendresse du modelé, l'intimité de la physionomie, l'occupation que le peintre a donnée à son personnage, qui était une femme lettrée, tout concourt à faire admettre notre hypothèse. Le nom de Tocqué ne révolte point l'esprit, malheureusement, nous n'avons pas de certitude. Nous ignorons quel âge avait Mme Tocqué en 1751 nous savons seulement qu'elle s'est mariée le 7 février 1747. Elle devait en 1751 être plus jeune que la charmante liseuse de la galerie Lacaze. Ressemblait-elle à son père, Nattier, dont les traits nous sont connus? Ce sont là autant de questions qui s'imposent à la critique et qu'elle devrait résoudre, car il est lamentable de ne pouvoir nommer le peintre de la charmante liseuse de la salle Lacaze, un des plus délicats chefs-d'œuvre de l'École française.

Nous touchons à l'époque héroïque, aux certitudes de ce terme d'une carrière qui a fini résolument par s'acheminer, sinon vers le style, du moins vers le procédé de Nattier. En 1755, Tocqué expose, avec *Le duc de Chartres jetant du pain à des cygnes*, Jéliote en Apollon, et

1. *Madame de Pompadour*, p. 192.

plusieurs autres portraits que nous ne pouvons pas juger. Il n'en est pas de même heureusement pour le marquis de Marigny dont on



LE MARQUIS DE MARIGNY, DIRECTEUR GÉNÉRAL DES BATIMENTS DU ROI.

Gravé par Wille, d'après le portrait peint de Tocqué.

connait bien la gravure par G. Wille et que nous considérons comme un chef-d'œuvre pour la suavité du pinceau. Le portrait du directeur

des bâtiments du roi est à Versailles et je suis surpris qu'on n'ait pas eu la pensée de le transporter au Louvre, où sa place semble marquée. Jamais Tocqué n'a rien fait de plus tendre. C'est le frère de M[me] de Pompadour, à l'âge où l'embonpoint commence à l'envahir. On y trouve, avec un reste de ressemblance avec sa sœur, le sourire d'un homme qui mène une vie heureuse; ce portrait est admirablement modelé. Visiblement on touche ici à la conjonction des manières, car cette suavité de pinceau a sûrement pour origine la tendresse de Nattier.

Cependant Tocqué vieillissait. Il avait du moins dépassé la soixantaine, lorsqu'il fut convié à faire un voyage. Et ce n'était pas une excursion facile : c'était en Russie qu'il était appelé par l'impératrice. Il se décida et paya ainsi la dette contractée par son beau-père qui avait refusé de suivre Pierre le Grand à Saint-Pétersbourg. Cette absence dura deux ans (1757 et 1758). D'après les recherches de Dussieux, Tocqué fut bien reçu. Il peignit le portrait de l'impératrice Elisabeth, qui a été gravé par Schmidt et dont nous avons à Versailles une copie. Schmidt a également gravé le portrait du comte Michel Woronzof et du comte Cyrille de Rauvnosski. C'est à son retour de Russie que, se détournant un peu de son chemin, il s'arrêta en Danemark, un pays où il avait, comme on sait, des relations puissantes. Il y fit, dit-on, les portraits en pied du roi, de la reine et des membres de la famille royale. La date approximative de son retour à Paris nous est fournie par son ami Wille, qui écrit dans son *Journal* : « Le 10 juillet 1759, me vient voir M. Tocqué, pour la première fois depuis son retour de Pétersbourg et de Copenhague, où il avait été appelé pour peindre les souverains de ces pays; il en est fort content, étant revenu chargé de richesses, de présents et d'honneur [1]. » Il exposa au Salon de 1759 le portrait du prince royal de Danemark, et la même année il eut le plaisir d'obtenir un logement au Louvre.

C'est là qu'il passa sa vieillesse, celle d'un bon peintre qui s'était honoré par une carrière laborieuse où les chefs-d'œuvre ne manquent pas. Il n'avait qu'à faire un tour à Paris pour retrouver quelques uns de ses portraits que conservaient précieusement les grands amateurs. On sait que, dans son *Dictionnaire pittoresque*, Hébert a introduit un instructif inventaire des richesses d'art que possédaient alors les curieux de Paris. C'est par ce document qu'on apprend qu'il y avait deux Tocqué chez Crozat, le baron de Thiers, la duchesse de Broglie

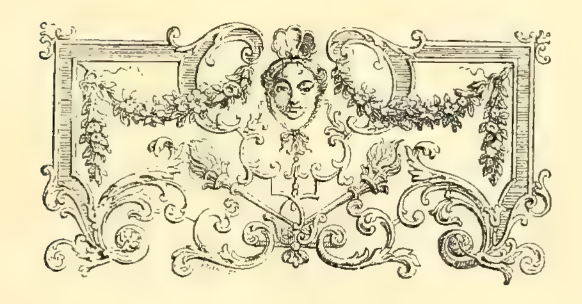
1. *Journal de Wille*, I, p. 116.

et la comtesse de Béthune, et deux autres aussi chez M. de Lalive de Jully, un *homme en chasseur* et une *femme en Diane* [1].

En 1769, Tocqué avait plus de soixante-dix ans. Il aurait eu le droit de se reposer. Il consentit pourtant à faire encore un voyage. Il retourna en Danemark, mais ce fut là sa dernière promenade. Il mourut le 18 février 1772. L'Académie fut informée de son décès le 29 février et quoique le procès-verbal ne renferme l'expression d'aucune tristesse bien profonde, nous tenons pour certain que la Compagnie ne vit pas disparaître sans regret le collègue qu'elle aimait, le portraitiste éminent qui s'était montré si soucieux de la vie réelle dans l'effigie du vieux Galloche, si habile aux finesses du modelé dans celle du marquis de Marigny. Pourquoi, à défaut d'une certitude qui nous manque et que nous demandons à tous les chercheurs, n'avons-nous pas le droit d'ajouter à ces œuvres excellentes le portrait de Mme Tocqué tenant une brochure, que Tocqué exposa au Salon de 1751 et qui est peut-être l'énigmatique liseuse de la galerie Lacaze?

PAUL MANTZ.

1. Hebert, *Dictionnaire pittoresque*, 1766. I, p. 104 et 118.





CHARLES JACQUE



Charles Jacque, le vieux maître mort en mai dernier, et dont on vient de disperser les œuvres, le fond d'atelier dans la galerie Georges Petit, était un des derniers survivants de cette école de Barbizon, la *Barbizon School*, comme on dit en Angleterre, paysagistes, animaliers, novateurs en tout genre, qui ont créé des chefs-d'œuvre. Oserais-je le dire toutefois? il était plus célèbre que réellement connu. La génération actuelle, qui n'a guère vu de lui que les dernières productions, risquerait de se méprendre sur ce que fut son mérite et sa réelle originalité. Le peintre surtout prima le graveur à la fin de sa vie, et ce fut peut-être un tort. Il appartenait à la *Gazette*, qui l'a jadis si dignement célébré par la bouche de Charles Blanc, qui a eu la primeur d'une de ses eaux-fortes les plus parfaites, la *Souricière*, chef-d'œuvre incontesté de la gravure moderne, de ne pas le laisser partir sans

lui adresser un suprême adieu, sans rappeler surtout aux indifférents et aux oublieux ce qu'il fut, ce qu'il voulut dire, et quels seront ses titres de gloire devant la postérité.

Chose curieuse autant qu'imprévue, cet amoureux des champs, ce faiseur de bucoliques ou de géorgiques plus ou moins sentimentales, débuta par la satire, eut à l'origine une veine intéressante de caricaturiste. Né en 1813, il avait été placé par ses parents, à l'âge de 17 ans, chez un graveur de géographie : métier peu passionnant pour un jeune homme, et dont il se dégoûta vite. Tenté par le besoin d'aventures, il s'engagea, et, pendant cinq ans, courut le monde, les garnisons et les camps, assista notamment au siège d'Anvers. C'est de ces libres équipées, de cette existence de soldat, qui ressemble toujours un peu à celle des bohémiens, que sont sorties deux amusantes fantaisies militaires publiées plus tard, mais faites des souvenirs de cette époque, sans doute aussi de croquis pris en passant au bivouac ou à la caserne : *L'histoire de La Ramée, ex-fusilier de l'armée française..., racontée et dessinée par Ch. Jacque, ex-caporal au* 52e *de ligne*, parue sur bois dans le Musée Philipon, et *Militairiana*, suite de lithographies humoristiques du même genre. Il y a là de la verve, du trait, une franchise de crayonnage rapide et ferme, en même temps qu'un don véritable de cocasserie et de charge. Les misères et grandeurs du soldat y sont décrites par un observateur fidèle et narquois, qui a appris peut-être son métier chez Bellangé ou Charlet, mais qui a son accent propre dans l'invention comme dans le faire. Les mêmes qualités se retrouvent, quoique compromises cette fois par l'imitation trop flagrante de Gavarni ou de Daumier, dans la série de caricatures qu'il donna au *Charivari* vers la même époque (1843-1844). La suite sur les *Malades et les Médecins* surtout est excellente, depuis le médecin hydropathe qui fait prendre des douches en chambre, jusqu'au médecin empailleur offrant ses services au malade pour l'embaumer à l'égyptienne, à la grecque, à la française ou à la chinoise, à son choix. Comme l'a si parfaitement dit Baudelaire, « sa caricature a le mordant, la soudaineté... L'idée d'ordinaire s'y projette bien et d'emblée ». On peut même se demander pourquoi il abandonna de bonne heure un genre où il était si bien fait pour réussir. Le seul goût qu'il en garda peut-être fut celui de la fantaisie macabre, le plaisir de griffonner sur le cuivre ou sur le papier, de peindre parfois des scènes où la Mort figure râclant du violon, berçant un enfant, montant la sentinelle ou frappant à la porte de l'artiste pour lui rappeler l'heure fatale.

Mais ce fut une exception dans son œuvre que cet art du rire comique ou âpre.

L'illustration, qui l'occupa plus longtemps, eut aussi une part plus importante dans la formation de son talent, dans l'orientation définitive de sa vie. Ce fut pour lui un moyen d'existence après sa libération du service militaire, en même temps qu'un exercice utile et fructueux pour habituer sa main au travail vif, alerte, spirituellement enlevé, à ce qui fit au début le charme de ses eaux-fortes. Il a dessiné ou gravé en ce genre un grand nombre d'excellentes petites pièces. En Angleterre d'abord, où il passa quelque temps, il commence à travailler pour les éditeurs, les journaux illustrés, collabore à une édition de Shakespeare, compose surtout en son entier une *Danse des morts*, dont il serait intéressant aujourd'hui de retrouver un exemplaire. Les documents nous manquent malheureusement pour ces premiers essais d'illustrateur. C'est en France, après son retour, vers 1838 ou peu avant, et en particulier quand il est employé par Curmer, qu'on peut le mieux le juger. On sait ce que furent les publications de cet éditeur artiste et plein de goût, si recherchées de nos jours par les bibliophiles. En même temps qu'il ouvrait sa porte aux réputations déjà faites, aux survivants du romantisme, les Gavarni, les Daumier, les Isabey, les Tony Johannot ou les Paul Huet, il accueillait les jeunes, il sollicitait les talents en train d'éclore. Meissonier chez lui s'est révélé; Daubigny et Français surtout ont produit d'innombrables et ingénieux chefs-d'œuvre. Dans ce milieu étrange et bigarré, mais où même les plus réalistes d'instinct haussaient le ton pour atteindre au pittoresque et à la couleur, où c'était la génération de 1830 qui donnait la note, Jacque s'imprégna, se pénétra fortement de romantisme. Il est tels de ses dessins pour la *Chaumière indienne* (1838), le Palais du Grand Mogol, par exemple, ou l'Incendie, avec leurs architectures fantastiques, leurs brillants effets de lumière, qui ressemblent presque à des Decamps. Ceux qu'il fit dans la *Pléiade* (1842), notamment pour la *Rosemonde* d'Henri Blaze ou la *Madame Acker* de Gavarni, ont une sorte de saveur à la Nanteuil. Il illustra aussi *Cendrillon* dans les *Contes du temps passé* (1843). Il découvrit les animaux dans le *Jardin des Plantes* (1842-1843). Ce serait infini de le suivre dans toutes les productions de l'époque : car d'autres que Curmer usèrent de son talent. A ce métier, côtoyant les romantiques ou s'inspirant d'eux, il apprit l'art de la vignette, de la composition limitée et réduite, où l'on sait faire tenir beaucoup de choses en un petit espace. Sa vie s'est même longtemps ressentie des

influences subies alors, et ce n'est pas quantité négligeable dans l'histoire de sa carrière que cette période relativement peu connue.

Mais bientôt l'eau-forte va naître, libre, indépendante, détachée du livre, œuvre d'art en soi, expression vive et spontanée de la main de l'artiste. C'est là que Jacque a mis le meilleur de lui-même, et c'est par là surtout qu'il est assuré de vivre, car il a contribué plus que tout autre à son émancipation. Le procédé existait bien avant lui. Sans remonter jusqu'à Boissieu ou jusqu'à des raretés comme le *Monseigneur de Pressigny* d'Ingres, dans l'entourage même de Jacque, parmi ceux qu'il admirait, qu'il aimait, avec lesquels il avait eu à collaborer chez Curmer ou ailleurs, et dont il avait recueilli les traditions romantiques, l'eau-forte avait toujours été plus ou moins pratiquée. Delacroix, Decamps, Bonington même s'en étaient servi à l'occasion. Nanteuil en avait paré toutes ces premières éditions d'Hugo, de Théophile Gautier, d'Alexandre Dumas, qui sont comme les annales glorieuses du romantisme. Les Johannot, Tony surtout, avaient gravé en ce genre de petites pièces charmantes. Daubigny s'y essayait à son tour. Enfin, le plus parfait d'entre eux, peut-être, et le plus moderne, Paul Huet, avait déjà publié, en 1835, son premier cahier d'eaux-fortes, où sont d'absolus chefs-d'œuvre. Jacque n'avait donc qu'à suivre le courant, l'entraînement marqué des artistes vers un procédé éminemment pictural, et qui répondait au besoin actuel de mouvement et de vie. Mais le parti qu'il en tira fut aussi neuf qu'imprévu. L'eau-forte chez lui n'est plus ce qu'elle avait surtout été jusqu'alors, à savoir la fantaisie d'un moment, une amusette de peintres qui se distraient et se reposent de leurs pinceaux. C'est un art véritable, patiemment étudié, longuement poursuivi, presque un genre nouveau qu'il créa, ou plutôt qu'il fit revivre en s'inspirant des modèles d'autrefois. Tout le riche développement de l'estampe moderne est sorti de là. A cet égard, il fut l'ancêtre des Méryon, comme des Bracquemond et des Jacquemart.

C'est sans le vouloir, sans le savoir, du reste, au début qu'il fit cette révolution. Poussé par l'amour de Rembrandt, d'Ostade, peut-être aussi des charmants vignettistes du XVIIe siècle comme Israël Silvestre, dont on trouve plus d'une fois dans son œuvre l'impression vive, ne pouvant méconnaître non plus les quelques essais heureux de ses contemporains, demandant à tous des conseils et des exemples, il se mit à griffonner le cuivre par plaisir, par instinct, pour se satisfaire lui-même plutôt que dans l'espoir d'un profit quelconque ou d'un emploi futur. Il avait besoin de se faire la main seulement

pour son métier d'illustrateur, et il s'appliquait, s'amusait à combiner des effets ou à essayer de rendre de petits coins de nature, comme d'autres les croquent en passant sur un album. Plus tard, l'accessoire devint le principal; l'eau-forte exista par elle-même, fut un article de vente : on en commanda, on en publia pour le commerce. Mais l'époque heureuse entre toutes, et qui fera le plus pour sa gloire, est celle de la libre expansion, des études sans apprêt, des notations rapides, de la curiosité éveillée, attirée en tous sens par le spectacle de la vie Pendant vingt ans, de 1842 à 1864 environ, il a semé ainsi à pleines mains de menus riens, des chefs-d'œuvre minuscules, qui sont la manifestation d'un art spontané et franc, en même temps que d'un merveilleux outil d'ouvrier. Plus il se resserre, plus il se réduit, plus il est charmant. Il y a en lui un incomparable vignettiste. Ce sont aussi ses pièces les plus négligées et les plus abandonnées d'apparence qui souvent sont les plus parfaites. En de trop rares occasions, à cette époque de sa vie du moins, il osa aborder les œuvres de grande taille, mais sut y mettre tout ce que son métier comportait d'excellent. La *Grande Bergerie*, qui date de 1859, un an avant la *Souricière*, est une pièce désormais classique, résumé de tous ses efforts antérieurs, en même temps qu'annonce pour l'eau-forte d'une ère nouvelle.

Rien de plus varié que les sujets qu'il traite pendant cette période de sa carrière. C'est la nature qui les suggère ou la fantaisie du moment. On y trouve de tout : des gueux à la Callot, des fumeurs ou des buveurs à la façon d'Ostade, des effets de clair obscur à la Rembrandt, des scènes de genre, des paysanneries, des forges, des paysages, jusqu'à des portraits. Ce n'est que peu à peu que les sujets rustiques s'imposèrent à lui, devinrent les plus aimés, ceux qu'il rechercha de préférence et où il se fixa. Il avait eu parfois dans le paysage des lueurs singulières, et, en quelques rencontres, errant dans la banlieue parisienne, découvert le charme des terrains lépreux, bosselés, incohérents, au gazon maigre, où broute une humble chèvre dans un enclos palissadé, le séjour favori plus tard de Raffaelli, pays de chiffonniers qu'a chanté Ajalbert [1]. Il avait même, au bord des fleuves, rêvé de transparences et de reflets à la Jongkind [2]. Mais ces échappées divinatrices sont rares chez lui, et il n'en eut pas conscience. C'est l'instinct du pittoresque qui

1. Cf. Guiffrey, n° 125.

2. Nous songeons en ce moment à deux fines petites pièces du catalogue Guiffrey, le n° 23, *Paysage d'hiver*, et le n° 106, le *Buisson*.

le poussait. Il obéit au même attrait, en allant vers les champs.

Ce qui lui plaît au village tout d'abord, ce qu'il aime à rendre, c'est la chaumière enguirlandée de vigne, les aspérités d'un vieux mur, l'amusant fouillis d'une cour de ferme, les grands bras de la pingaule ou perche à puiser l'eau du puits, tout ce qui séduit un citadin de passage, tout ce qu'on trouve déjà dans Nodier et Taylor et dans la génération de 1830. Avec cela, des souvenirs flottants de peinture hollandaise, comme dans les premières œuvres d'un Meis-



LE TROUPEAU DE COCHONS.

(D'après l'eau-forte originale de Ch. Jacque. 1845.)

sonier ou d'un Leys, des visions d'Ostade tranquilles et reposées. C'est un idéal un peu romanesque et arrangé, un peu romance, où passe et repasse la fermière en jupon court, accorte et vive comme une paysanne d'opéra-comique. La rusticité du type chez lui eut de la peine à se dégager, à se former. Si dès l'origine il a trouvé le cadre, il ne sait pas encore y mettre des figures appropriées. C'est dans le monde des animaux qu'il a été réellement inventeur. Il en est un surtout qu'il a entre tous glorifié, presque découvert, et qui revient fréquemment dans son œuvre gravé : c'est le cochon. Gras, épais, dodu, vautré au soleil ou fouillant dans l'auge, marchant en troupeau serré ou quêtant, avide et goulu, la truffe sous les arbres, il l'a vu et bien vu ; il connaît dans la perfection ses mœurs, ses habitudes,

son genre de vie, sa structure toute en graisse, en chairs molles et tombantes; et c'est un mot d'observation juste autant que fine que celui des Goncourt dans leur *Journal*, où ils l'appellent « le maître au cochon ». C'est là peut-être, et dans la peinture des poules, pour lesquelles il se passionna plus tard, sur lesquelles il a même écrit tout un livre, *Le Poulailler* (1858), que sera sa véritable marque d'animalier : car, pour les moutons et les vaches, Rosa Bonheur et Troyon sont de terribles rivaux.

Bien avant Millet, dès 1844, il a fait sa *Mort du cochon*. Il a été précurseur en son genre. Il a eu des visées, des instincts en avance sur son époque; il a senti le prix des scènes campagnardes et s'est mis à les rendre. Est-ce à dire, toutefois, comme on l'a prétendu, qu'il ait créé Millet? Rien qui soit moins exact et qui réponde moins à la réalité. Leurs efforts furent parallèles, comme aussi leurs découvertes, et Jacque a certainement reçu de son grand ami et voisin de Barbizon plus qu'il ne lui a donné. Il a connu par lui le paysan. C'est même chose assez curieuse à suivre dans ses eaux-fortes, vers 1848 ou un peu avant, que l'entrée en scène des figures graves, solennelles et tragiques en leur air hébété, dont Millet était en train justement de trouver la formule. Elles mettent en fuite pour un temps tout le petit monde gentil, aimable et gracieux, dont Jacque avait eu l'habitude jusque-là et qu'il aimait. Le geste s'élargit, l'attitude devient plus simple, le costume gagne en sévérité. Mais l'opinion ne put se faire à ces êtres un peu rudes, et il les adoucit, les enveloppa, les rendit supportables : on ne les reconnaissait plus. C'est plus tard seulement, quand le succès leur fut venu, qu'il osa les montrer tels qu'ils étaient, et les exploita largement.

La période intéressante de la vie de Jacque est la plus ancienne, celle qui aboutit à la *Souricière* ou à la *Grande Bergerie*, deux merveilles chacune en leur genre, pièces capitales dans l'histoire de l'estampe moderne, et qu'on dirait faites en se jouant. C'est à cette période que sont empruntées les illustrations qui accompagnent cet article, et que préside son portrait par lui-même, à l'âge de trente-trois ans. Pour le bien juger, il faudra toujours se reporter à ces vingt ou trente années de travail fécond, d'activité vaillante. Il a dit alors excellemment tout ce que la fin de sa vie n'a fait qu'un peu trop répéter. Il compte comme rénovateur de la paysannerie, comme fondateur de l'eau-forte, et cela peut suffire à sa gloire.

PAUL LEPRIEUR.

LE

PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE

(TROISIÈME ARTICLE[1])

DE LA RESTAURATION JUSQU'A NOUS



La miniature fut, dans les premiers temps de la Restauration, un art déclinant; il faut en dire la cause inattendue, venue tout à la fois de gênes très sérieuses dans les familles rentrées en France, et de certaines coquetteries de femmes. Plusieurs émigrées de marque n'étaient plus jeunes, « ayant laissé courir près de trente ans sur leurs prétentions » ; quelques-unes s'étaient enfuies emportant avec elles ces portraits de consolation dont nous avons parlé et qui les montraient en leur belle jeunesse. Subitement tombées dans les goûts modernes de l'Empire, elles se sentaient dépaysées, leurs manières de se vêtir trahissaient des gaucheries, leurs miroirs disaient des outrages ; même des scrupules leur restaient encore de se produire affublées

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période. t. XI, p. 311.

d'oripeaux révolutionnaires. Alors elles s'abstenaient avec des moues très dignes, s'en référant à leurs effigies datées de la prise de la Bastille, comme faisait le roi Louis XVIII, qui continuait à offrir les tabatières du comte de Provence.

Plus que tout autre, Isabey contribua à les ramener à la miniature en les affublant d'un voile uniforme seyant aux jeunes, seyant aux personnes d'âge, confondant les générations et les vraisemblances jusqu'à faire de la duchesse d'Angoulême une dame vaporeuse, ébouriffée, vous croiriez aussi gracieuse que la maréchale Lannes ou la princesse Czartoriska. Augustin avait été plus sincère, Jean Guérin supérieur dans son *Kléber* superbe et mâle, Robert Lefèvre plus naïvement courtisan. Lui, Isabey, s'était avisé de ce passe-partout mondain où les beautés fraîches avaient moins à gagner, mais que les femmes mûres recherchaient pour le voisinage des jeunes et l'assimilation. Ce fut toute la raison de l'incroyable faveur dont il sut jouir pendant plus de dix ans encore, entre 1815 et 1825. Après ce temps, les filles et les petites-filles des vieilles dames estimèrent le genre un peu gothique, et l'étoile d'Isabey pâlit étonnamment; il donnait à ces gens nouveaux l'impression que nous cause aujourd'hui un portrait exécuté sous Napoléon III, et l'on affectait d'en rire. Augustin avait plus vieilli encore, sa touche étroite et serrée, congruante aux modes de l'Empire, n'intéressait que ses contemporaines; Aubry le suivait de trop près. Il y avait Saint, mais Saint tout seul que l'on admettait pour ses pratiques modernes, son pinceau « moins regardant ». On attendait l'astre nouveau, en engageant poliment les anciens à se coucher au plus vite.

La lutte courtoise entre Saint et Isabey ne fut point toujours à l'avantage du premier; Delpech le salonnier lui décerne la palme en 1814, mais Saint traite les dames d'assez médiocre façon. Il a pour lui une touche large, quelque liberté dans l'esprit; il voit dans son modèle ce qui note les allures journalières, et il l'exprime au mieux. Malheureusement, il manque de « sensibilité », autant revient à dire de distinction et de charme. Attaché plus spécialement à Monsieur, alors comte d'Artois, Saint recherche de préférence le détail de la physionomie masculine; il s'y adonne trop pour ne pas savoir à propos transposer ses gammes sur un minois de coquette. Un jour il peint une gracieuse beauté courant dans un jardin, comme la comtesse de Laborde par Gérard, il exagère une jambe et on lui en fait la guerre. Mais il a fait pis que d'allonger les membres inférieurs; il a étonnamment pourléché les traits, attiédi l'esprit de la

tête et banalisé son œuvre. Jal l'excuse en faveur du jardin représenté qui est une merveille de vérité et d'arrangement. « Saint, dit-il, tient le haut bout dans la miniature », surtout en face des



PORTRAIT DE Mme DUGAZON, PAR ISABEY.

décadences constatées chez les vieux maîtres Augustin et Isabey, même en comparaison de l'astre naissant, Mme de Mirbel, tout à coup portée au pinacle[1].

1. Jal, *L'Artiste et le Philosophe*, 1824, in-8°.

Saint garda son rang jusqu'au milieu de la monarchie de Juillet, vers 1839; alors il cessa d'exposer, bien que touchant à peine à ses soixante ans. Ce fut de sa part une grande sagesse. Déjà les portraits exécutés dans la famille du roi Louis-Philippe trahissaient des gênes et des lourdeurs. Il se mit à collectionner les objets d'art et abandonna la partie; d'autres eussent agi prudemment de l'imiter.

Outre ces trois grands artistes de l'Empire, orientés dans le sens de la Restauration, les premières années du règne de Louis XVIII montrèrent des talents secondaires, amateurs ou professionnels, dont il est bon de tenir compte. Un d'entre eux fut cette personne de la famille de Nettancourt qui nous a laissé un mignon croquis de femme, depuis gravé par Barthélemy Roger, et qu'on soupçonne une dame exquise dans son ajustement très simple et sa pose modeste. Puis il y eut Inès d'Esménard, une élève d'Hollier, médaillée au Salon de 1819, qui avait peint une Mlle du Mars en grand costume, passée dans les collections du prince Demidoff à San Donato et vendue en 1870 avec une Mlle Duchesnois[1]. Inès d'Esménard s'était inféodée au genre d'Hollier, peintre ordinaire des actrices célèbres et dont il a été question ci-devant; elle ne paraît guère s'être attardée aux modèles bourgeois. Au contraire, M. Gustave de Galard[2], amateur titré, se consacra aux princes: il fut là dès les premiers jours de la Restauration pour publier les traits des princes légitimes. Il montra la duchesse d'Angoulême couverte d'un châle, et ce portrait fut offert au duc d'Angoulême; par réciprocité, il dessina le duc à Bordeaux et en fit cadeau à Madame. Gustave de Galard n'était point inhabile, il manquait seulement de courtisanerie; il eut le tort de trop bien voir ses modèles, et il contribua à répandre du pauvre prince un schéma innocemment malicieux dont les caricaturistes tirèrent profit. Un ami imprudent est la pire chose; s'il portraiture par hasard, il s'en faut garder comme de la peste, on le croit trop sur parole.

D'autres miniaturistes ayant débuté sous l'Empire prennent une place à la faveur des révolutions. Ceux-là sont des professionnels; ils ont eu des récompenses antérieures; ils font gain de leur talent. L'un est Henri-Joseph Hesse, élève d'Isabey, frère du grand Hesse

1. Ces deux portraits eurent des fortunes diverses. Ils avaient été achetés avant 1831 par le prince. Le premier atteignit le prix de 1,020 francs considérable alors, et le second monta seulement à 100 francs.

2. Gustave de Galard né vers 1777, mort en 1840.



Jean Guérin pinx. A. Bertrand sc.

KLÉBER

(MUSÉE DU LOUVRE)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Geny-Gros

de la Restauration et père d'Alexandre Hesse[1]; son genre est délicieux et son goût très sûr. En plus, il n'imite point servilement son maître, il se crée une formule, lavant ou pointillant tour à tour, soignant les accessoires, documentant poliment ses jolies frimousses d'un tas d'objets datés, où l'historien trouve une glane profitable entre toutes. Au jour où la duchesse de Berry tomba chez nous, un peu étonnée du bruit, encore pensionnaire et naïve, ce fut Hesse, parmi tant d'autres, qui en eut séance. Sa médaille d'or de 1810 lui en faisait un droit; il s'acquitta comme il put de la tâche officielle, un peu empêché, on le sent, gêné de la commande. La personne qu'il montre est une étrange jeunesse, ouvrant de grands yeux bleus effarés, sanglée odieusement dans sa robe de l'Empire, raide comme une nouvelle mariée qui craindrait de froisser ses jupes[2]. Plus tard, Hesse reviendra à son modèle pour une peinture sur toile, mais combien la jeune duchesse aura changé! Elle sera devenue la Parisienne, la reine véritable, la patricienne adorable sous des atours noirs[3]. Nul autre, Thomas Lawrence excepté, ne nous aura dit mieux cette physionomie espiègle, mille fois estropiée par des admirateurs ou des ignorants. A son insu, Hesse avait écrit une page d'histoire contemporaine.

Le Louvre conserve de lui une miniature de fillette toute blonde, toute gracieuse, au milieu de polichinelles et de jouets. Là, vous pourrez juger mieux des souplesses extrêmes de ce pinceau, que non pas ici, à travers les rudes mécomptes de l'estampe de Gudin. Ce n'est plus de l'Isabey, ce n'est pas de l'Augustin, c'est autre chose de personnel, de gracieux et de fort mignard, à quoi se vient ajouter l'intérêt marqué d'une époque. Comparons cette petite aux enfants bistournés et ridicules entrevus dans les images de la Restauration, c'est proprement une révélation, et comme un correctif à tant de fadaises.

Mansion[4], aussi élève d'Isabey, tient à Hesse par plus d'un côté; comme lui, il est un délicieux peintre d'enfants, un dessinateur de coquetteries spirituelles, que les atours un peu biscornus d'alors ne troublent pas outre mesure. Mansion était de Nancy, le pays de son maître, et avait autrefois débuté sous l'Empire par des miniatures honorables. Ensuite il était entré à la Manufacture de Sèvres où on

1. Henri-Joseph Hesse, né en 1781, mort en 1849.

2. Ce portrait a été gravé au burin par Gudin.

3. Ce portrait a été gravé par Audoin. Mme Audoin en a exécuté une miniature médiocre.

4. Mansion, né à Nancy vers la fin du XVIIIe siècle, mort à Paris.

l'employait aux besognes peu glorieuses de l'établissement. Ce fut en 1824 qu'il se révéla tout à fait lui-même, un guetteur de minuties, mais infiniment avisé, en exposant cette ravissante femme au chapeau de velours, que Jal s'amuse à prôner longuement dans une de ses critiques dialoguées : « C'est très joli, dit le *philosophe* (un des interlocuteurs supposés qui est Jal lui-même), il n'y a, ma foi, rien de médiocre dans cette peinture. — J'en admire, riposte l'*artiste*, le ton général; il est d'une finesse étonnante : le travail est précieux sans sécheresse, égal sans monotonie. Je regarde ce morceau comme un petit tour de force. — J'en suis tellement satisfait, amplifie l'autre, que si jamais je me marie, ce qui n'est guère probable, si je prends une femme jeune, ce qui sera difficile à cause de mon âge, et jolie, ce qui ne me sera plus facile à cause de ma laideur, je veux que M. Mansion m'en fasse un portrait[1]. »

Pour tout dire, c'est un genre nouveau qui apparaît avec Mansion, quelque chose d'intermédiaire entre les miniatures de l'Empire et les travaux anglais, un compromis entre deux écoles dont Mme de Mirbel va tantôt élargir les données. En 1824, elle n'a point sa note encore, elle débute à peine, et ses œuvres, au prix de Mansion ou de Saint, ne comptent pas. Ceux-ci (Mansion surtout) lui indiquent la scène à faire, et elle les entend tellement que, pour un peu, à ses débuts, elle se pourrait confondre avec eux. J'en voudrais pour exemple l'*Enfant à l'ombrelle* qu'elle eût ainsi conçue et la *Robe de soie* que, pour un manque de signature de Mansion, nous lui eussions donnée à elle sans hésiter.

Jeanne-Alexandre Maricot, — un homme, en dépit de son prénom[2], — tient par un coin à ces artistes : il les a même devancés dans les récompenses, mais il n'a ni leur liberté ni leur coquetterie. En plus, les têtes seules valent chez lui, et cependant il s'acharne à la miniature de genre, au portrait encadré d'accessoires où les lois de la perspective dansent le plus souvent une sarabande folle. Dès 1817, il a gagné une bonne place avec une femme duvetée comme une pêche, sur laquelle tombait un rayon de lumière crue. Miel, le critique, l'en loue extrêmement. Plus tard, il eut un Odry, des Variétés,

1. La *Robe de soie* et l'*Enfant à l'ombrelle* ont été lithographiés par Weber dans les *Caprices des Peintres de Sèvres*. On a de Mansion un portrait de Closel (1808), de Levasseur, de l'Opéra (1819), du comte et de la comtesse de Rochechouart (1822), du baron Sourd, d'Horace Vernet (1834).

2. Jeanne-Alexandre Maricot, né à Paris en 1789, mort après 1848, médaillé en 1819.

dans un costume de Larose qui fit sensation; mais il échoua dans un Casimir Delavigne. « Diderot l'aurait parié, écrit Jal, et moi aussi qui ne suis pas autant poète que philosophe. » Ce sont là des phrases



PORTRAIT DE LA DUCHESSE DE BERRY, PAR HESSE.

qui ne prouvent guère; où nous pouvons mieux juger Maricot, c'est dans son portrait de Paul de Kock, un Paul de Kock adolescent, enfoui dans une robe de chambre, très fin de physionomie, mais assis gauchement par un peintre inexpérimenté, que les fau-

teuils, les mains, les tables fuyantes gênent et qui le laisse voir.

Qui nommer encore parmi ces oubliés de la Restauration? Frédéric Millet[1], un médaillé de première classe, qui devait travailler jusqu'en 1855 et vivre aux côtés de son maître Isabey, employé jusque très tard par l'impératrice Eugénie ou M. du Sommerard. Charles Bourgeois[2], dont le nom ne nous rappelle plus rien au monde, et qui tenta pourtant des méthodes inédites dans la pratique de miniature, confondant ces deux choses peu souvent concurrentes, la peinture et la chimie, cherchant des couleurs rares et les appliquant, au rebours des traditions reçues, en larges teintes glacées sur l'ivoire. Bourgeois fut surtout un curieux, un guetteur de moyens; il s'avisa de *trucs* aujourd'hui passés dans les habitudes et qu'on garde sans en connaître l'auteur. Il fit peu d'œuvres notables en miniatures; son amour des polychromies l'entraînait de trop, il tombait dans les essais. Même il grava, car il était élève de Wille; il peignit à l'huile, car il avait étudié chez Kimly. A la Restauration, c'était un homme de soixante ans, peu répandu, encore que dans le Salon de 1817 on eût remarqué de lui plusieurs effigies estimables, lavées sur l'ivoire comme des aquarelles, ce qui fit sursauter les traditionnistes et n'entraîna point les jeunes.

Ici se viendrait tout naturellement placer Simon-Jacques Rochard, si la *Gazette* ne lui avait consacré déjà une notice définitive[3]. Rochard travailla peu chez nous, il avait eu le temps à peine de débuter en miniature quand la conscription des Cents-Jours l'ayant effrayé, il s'enfuit à Bruxelles. Depuis il passa à Londres où il travailla de 1816 à 1830 et portraitura tout ce qui avait un nom là-bas. Celui-là fut un tempérament singulier, synthèse d'art anglais et de finesse française, un moderne presque au sens d'aujourd'hui, lequel jouait de l'aquarelle avec une fougue dont ses contemporains n'eussent guère compris les libertés extraordinaires. A Thomas Lawrence

1. Frédéric Millet, né à Cherlieu, travaillait entre 1817 et 1855; médaille de première classe en 1828.

2. Charles-Guillaume-Alexandre Bourgeois, né en 1759, mort en 1832. Il publia des mémoires sur les couleurs. Ses portraits étaient plus généralement des profils sur fond noir.

3. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 441, et t. VII, p. 43. M. Ch. Éphrussi, auteur de la notice, a fait quelques réserves touchant les portraits de Mme Rochard et de Mlle Vestris. Ce sont bien ces personnes. Mme Rochard, peinte vers 1830, a environ vingt-cinq ans. Mme Vestris n'est pas la femme du « Dieu de la danse », mais une de ses petites-nièces par alliance, directrice du théâtre de Drury-Lane.

il avait emprunté beaucoup, mais il tenait d'Isabey certaines façons de voiles jetés à la diable sur des chapeaux cabriolets, dont les



LA CAPOTE DE VELOURS, PAR MANSION.

femmes s'embellissaient à merveille. Et puis il avait deviné le plein air, la figure tenue très claire parmi des paysages ensoleillés, avec

les jeux croustillants de lumière crue sur les étoffes et les chairs. Voilà bien des qualités que Rochard n'eût point connues, s'il n'eût été réfractaire aux lois de son pays! Tombé en Angleterre, au beau milieu des talents personnels, sans école et sans maître, il s'assimila divers moyens, qu'il sut ensuite grouper et ramener à une formule. Ses plus belles œuvres sont aujourd'hui en la possession de M. Garnier-Heldevier, ministre plénipotentiaire de Belgique, qui leur a donné, à Paris, la meilleure place dans son inestimable collection de miniatures, parmi des Hall, des Isabey et des Augustin de premier ordre[1].

HENRI BOUCHOT.

(*La fin prochainement.*)

1. M. Garnier-Heldevier, qui a bien voulu mettre à notre disposition tous ses trésors, possède plus de six cents pièces de toutes les époques, miniatures peintes, à l'huile dans les Flandres, gouaches du XVIIIe siècle, miniatures de l'Empire et de la Restauration, parmi lesquelles un ravissant portrait de femme exécuté vers 1780 (sur boîte ronde) et qui est un pur chef-d'œuvre.





VITTORE PISANO

APPELÉ AUSSI LE PISANELLO

(CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

LES DESSINS DE PISANO



La Bibliothèque Ambrosienne, le British Museum, la collection Bodléienne d'Oxford et celle du duc de Devonshire, l'Albertine de Vienne, les Musées de Berlin et de Francfort possèdent des dessins de Pisanello. Mais nulle part il n'y en a autant, ni de si caractéristiques, qu'au Musée du Louvre, depuis l'acquisition du recueil Vallardi en 1856. Pour se rendre compte de la façon dont procédait Pisano et de ses tendances, il suffit donc d'interroger ce précieux recueil.

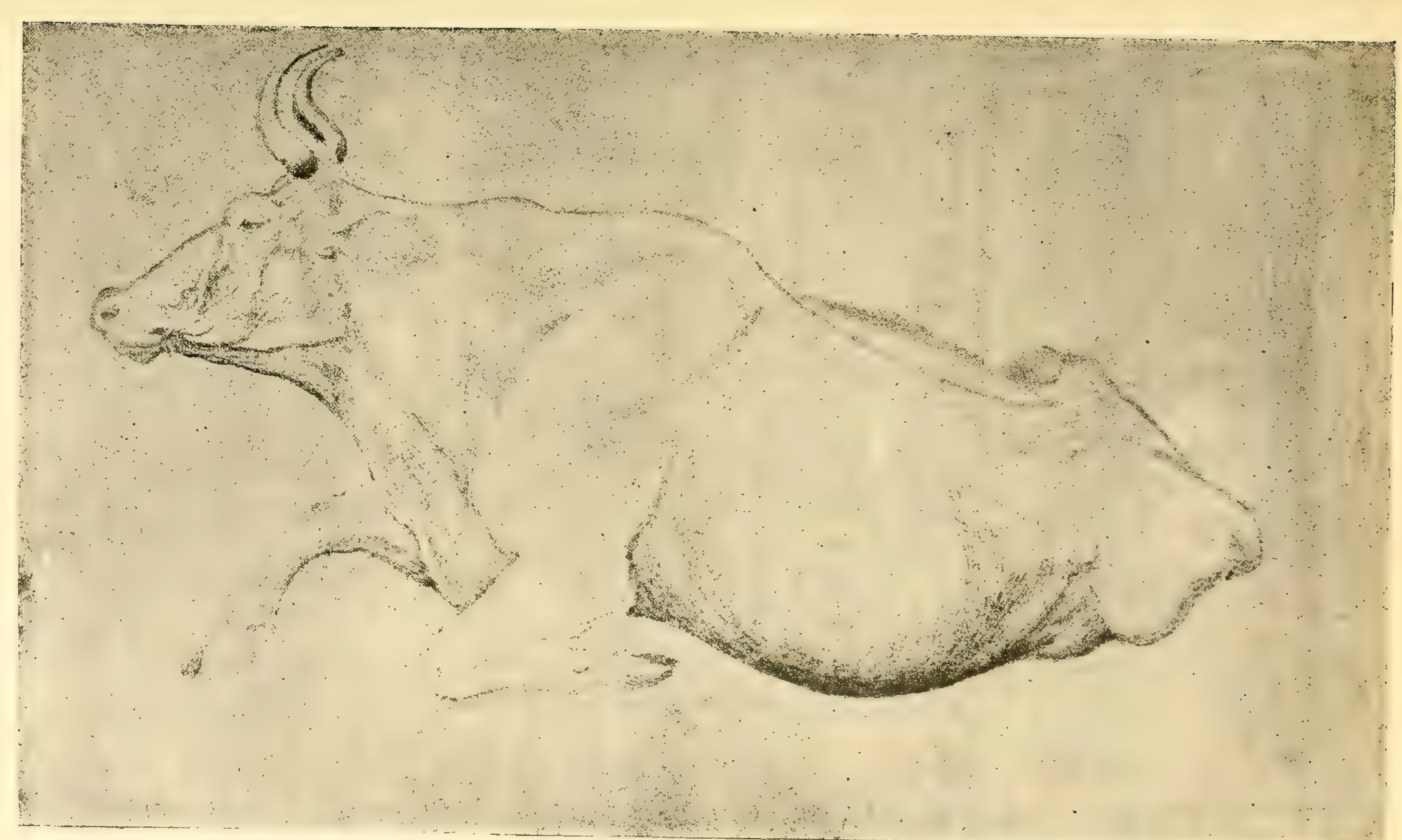
Au premier abord, on est dérouté par la variété d'aspect des études qui passent sous les yeux. Mais, après mûr examen, on est bien forcé d'admettre l'authenticité des feuilles qui avaient provoqué des doutes, quand on reconnaît qu'elles ont servi, soit pour des médailles signées, soit pour des tableaux dont la paternité est universellement reconnue. N'est-il pas naturel que Pisano ait modifié sa manière, selon qu'il dessinait sur du vélin, sur du papier ordinaire et grossier ou sur du papier préparé, selon qu'il employait la pointe d'argent, la pierre noire, la plume, la sépia ou l'aquarelle, selon qu'il préparait une effigie à modeler, un petit tableau ou une

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. X, p. 353; t. XI, p. 198 et 412; t. XII, p. 290.

Les croquis de compositions n'abondent pas. Quoique traités d'une façon très sommaire, ils révèlent la main d'un maître. En voici l'indication : n° 3, fol. 3; n° 64, fol. 58; n° 273, fol. 219; n° 122 verso, fol. 100; n° 123 verso, fol. 101; n° 204, fol. 175.

Dans les portraits, on constate que le maître a pénétré à fond l'individualité, le caractère, l'âme de ses modèles. C'est la réalité tout entière prise sur le fait, mais rendue avec largeur et sans trop de minutie, quoique l'exécution des détails soit souvent poussée fort loin. En parlant des médailles, nous avons passé en revue la plus grande partie des portraits dessinés par Pisano. Nous pouvons y joindre deux portraits de Borso, jeune encore. Le premier (n° 78) n'est qu'une ébauche, à la pointe d'argent sur vélin; le prince est tourné à gauche et vu de profil. Dans le second (n° 87, fol. 66), exécuté à la plume sur vélin, le prince, avec de longs cheveux, est posé de la même façon. C'est un très agréable dessin. Il y en a cependant de plus dignes d'attention. Tel est celui qui nous montre une tête de nègre (n° 89, fol. 67). Il est également tracé à la plume sur vélin. On ne saurait reproduire avec plus de finesse et les traits distinctifs de la race et la physionomie particulière du personnage. Un autre portrait très remarquable, dans un tout autre genre, exécuté à la pointe d'argent sur vélin et rehaussé de quelques teintes roses, représente en buste, de profil à droite, un jeune seigneur au nez pointu, aux cheveux relevés derrière la tête. Le col du vêtement a une légère bordure de fourrure (n° 1990 du catalogue). — Veut-on voir comment le style fait presque passer la laideur. Qu'on regarde le portrait de Galéas Visconti, exécuté à la pointe d'argent sur vélin (n° 1991 du catalogue). Le souverain de Milan est représenté en buste, de trois quarts à droite, les cheveux séparés sur le front. — La vieillesse prend aussi sous la main de Pisano une véritable séduction. Que de gravité sympathique dans la tête austère de ce vieillard qui est vu de face, sans barbe, le regard dirigé vers la gauche (n° 1992 du catalogue). — Notons aussi le profil tourné à gauche, dessiné à la pointe d'argent sur vélin, d'un homme presque chauve, aux lèvres très minces (n° 74, fol. 62), et rappelons les têtes si originales et si énergiques d'Asiatiques dont nous avons déjà parlé (n° 1994 et n° 1996 du catalogue).

Sur plusieurs feuilles du recueil Vallardi, Pisano a témoigné de son admiration pour les plantes et les fleurs (n° 260 verso, fol. 212; n° 330, fol. 248; n° 331, fol. 248). Il les a dessinées à la plume, tantôt sur un papier teinté de rouge, tantôt sur un papier



VACHE COUCHÉE SE DISPOSANT A SE RELEVER. ÉTUDE A LA POINTE D'ARGENT SUR VÉLIN

(Recueil Vallardi nº 250, folio 3.)

préparé, de couleur ardoise. On remarque, entre autres fleurs, des bleuets et des nielles.

Pisano n'a pas moins excellé à traduire la physionomie des bêtes que celle des hommes. A voir comme il étudie scrupuleusement les mouvements, les expressions, les particularités extérieures, on sent qu'il cédait à une puissante attraction. Vasari l'a constaté : « Si dillettò particolarmente di fare animali. » Déjà en 1456, Bartolomeo Facio écrivait : « In pingendis equis ceterisque animalibus peritorum judicio cœteros antecessit. » C'est une appréciation qui n'a rien d'exagéré. Pisano est un animalier de premier ordre et les preuves abondent dans le recueil Vallardi.

Ce sont les chevaux qui tiennent le premier rang, au moins par le nombre. Nous en avons déjà signalé quelques-uns à propos des médailles de Jean Paléologue, de Jean-François Gonzague, de Louis III Gonzague, de Philippe-Marie Visconti, de François Sforza, de Sigismond Malatesta, de Malatesta Novello et d'Alphonse d'Aragon, où figurent des chevaux, ainsi qu'en examinant le tableau de la *National Gallery*, la fresque de l'église Sainte-Anastasie, le Saint-Hubert de lady Ashburnham et l'Adoration des Mages du Musée de Berlin. Nous croyons devoir mentionner encore, outre les deux chevaux morts, dessinés à la plume, dont il a été question page 8 (n°s 190 et 191, fol. 165), trois têtes de chevaux, à la pointe d'argent, sur papier préparé en vert (n° 240, fol. 198); — une merveilleuse tête de cheval vue de face, avec les naseaux fendus (n° 242, fol. 198); — une tête de cheval tournée à droite : l'animal montre ses dents en ouvrant la bouche; à côté, on voit une étude spéciale pour le bout de la tête, une autre pour l'œil, et une autre pour la mâchoire, les dents et les narines (dessin à la plume et à l'aquarelle sur vélin, n° 354, fol. 267); — un cheval vu par devant et un autre vu par derrière, avec de longues queues, dessin à la plume (n° 369, fol. 277); — enfin un cheval vu par derrière, en raccourci, et tourné vers la droite; l'animal bridé et sellé est marqué sur la cuisse droite d'un cercle et d'une croix, dessin à la plume (n° 1999 du catalogue).

Après les études de chevaux, ce sont les études de chiens qui reviennent le plus souvent. Nous en avons cité un certain nombre, dont quelques-unes sont fort belles, à l'occasion des peintures auxquelles elles se rapportent. Remarquons encore : une tête de levrette muselée, tournée à gauche, dessin à la plume et à la pierre noire sur papier teinté de rose (n° 115 verso, fol. 93); — un lévrier

tourné à droite, assis sur ses pattes de derrière, dessin à la pierre noire (n° 272, fol. 218); — trois chiens, sur la feuille où se trouve un croquis pour les peintures de la salle du Grand Conseil à Venise, dessin à la plume sur papier teinté de rouge (n° 273, fol. 219); — un magnifique chien au pelage noir et jaune, tourné à droite (n° 277, fol. 223); — un chien s'élançant vers un lièvre qui saute, tandis qu'un autre chien étreint, tout en retournant la tête, un lièvre étendu à terre, dont le sang arrose le sol, non loin d'un troisième chien qui enfonce ses crocs dans le corps d'un lièvre; il y a çà et là quelques herbes et des indications vagues de paysage (dessin à la plume et à l'aquarelle sur vélin, n° 285, fol. 229); — six études de chiens à la tête plate, aux yeux ronds, au large museau, tous assis sur leurs pattes de derrière (dessin à la plume et à l'aquarelle, n° 316, fol. 243).

Là ne s'arrêtent pas les études de Pisano. Il se plait à reproduire, presque toujours avec une attachante perfection : un cerf broutant (n° 316, fol. 243); — des cigales (n° 329, fol. 228); — des têtes de renards, exécutées à la mine de plomb sur vélin (n° 207, fol. 178), ou des renards tout entiers, soit exécutés à la plume et rehaussés de sépia sur papier teinté de rose (n° 259, fol. 211), soit exécutés à la plume et à l'aquarelle sur gros papier (n° 264, fol. 215) ou sur vélin (n° 265, fol. 215); — des singes d'une vérité et d'une finesse incroyables (n° 228, fol. 189, et n° 231, fol. 191); — un chameau vu de face, en raccourci (n° 236, fol. 196); — deux buffles, marchant côte à côte sous le joug (dessin à la pointe d'argent sur vélin, n° 249, fol. 202); — une vache couchée, ayant l'une des jambes de devant repliée (dessin à la pointe d'argent sur vélin, n° 250, fol. 203); — des oiseaux de proie (n° 253, fol. 206, et n° 330, fol. 248); — un chat couché, aux aguets, près d'un beau petit enfant assis, les bras tendus (dessin à la pierre noire sur vélin, (n° 261, fol. 213); — une panthère avec un collier rose (dessin à la plume et à l'aquarelle sur vélin, n° 267, fol. 216); — un charmant chevreuil et un cerf, étendus tous deux, près d'un homme qui pose assis, la main gauche sur le genou gauche et dont la main droite pend entre les jambes (cette figure nue est la seule que l'on rencontre dans le recueil Vallardi, dessin à la pointe d'argent sur vélin, n° 280, fol. 226); — un autre chevreuil sur un terrain en pente (n° 205, fol. 176); — trois têtes de bêtes féroces (dessin à la plume sur vélin, n° 301, fol. 235); — un dindon faisant la roue (dessin à la pointe d'argent sur papier préparé, de couleur ardoise, n° 331, fol. 248); — deux admirables faucons, aux

yeux perçants, au plumage soyeux (étude à la plume et à l'aquarelle sur vélin, n° 351, fol. 265); — un âne (dessin à la pointe d'argent sur vélin, n° 358, fol. 270); — trois mulots exécutés à la pierre noire et un mulot exécuté à la plume et à l'aquarelle (n° 217, fol. 183). — On voit que la liste est longue; mais si une sèche énumération peut paraître fastidieuse, on ne se lasse pas de considérer les études elles-mêmes, très variées par le sujet et par l'exécution. C'est une véritable ménagerie, où la plupart des animaux se sont en quelque sorte donné rendez-vous et vivent de leur vie ordinaire, sous les yeux du spectateur captivé.

En terminant cet examen des dessins de Pisano, contenus dans le recueil Vallardi, nous faisons des vœux pour que les plus beaux d'entre eux soient exposés. Peu de Français les connaissent, les uns parce qu'ils n'en soupçonnent pas l'existence, les autres parce qu'ils reculent devant une démarche auprès des membres de l'administration, qui accueillent pourtant les visiteurs avec beaucoup d'obligeance. Quant aux étrangers, ils n'ont guère, sauf de rares exceptions, le temps de s'adresser à qui de droit. On doit d'ailleurs reconnaître que les préposés à la garde du précieux volume ne peuvent le communiquer sans une grande réserve et le mettre sans surveillance entre les mains du premier venu. En tournant les feuillets, on risque du reste, malgré toutes les précautions, de les froisser un peu. Une fois exposés, les dessins seraient à l'abri de toute détérioration causée par un frottement inévitable. Leur réunion sous les yeux du public accroîtrait encore le renom de nos collections nationales et mettrait sous les yeux des curieux et des artistes un grand nombre d'œuvres d'une haute valeur, aussi fécondes en enseignements que dignes d'être admirées.

DATE DE LA MORT DE PISANO

En quelle année Pisano termina-t-il sa glorieuse et féconde carrière?

Quand on publia pour la première fois le document qui constate la somme reçue par lui pour un tableau destiné au palais de Belriguardo, on prétendit qu'il portait la date de 1455. Sur la foi de cette indication, M. Milanesi et M. Heiss ont regardé comme écrite en 1456 une lettre adressée de Rome à Jean de Médicis par Charles de Médicis, le 31 octobre, sans la mention de l'année,



ÉTUDES A LA PLUME SUR VELIN.

(Recueil Vallardi, nº 231, folio 191.)

lettre dans laquelle Charles de Médicis rapporte qu'il a acheté trente médailles d'argent « d'un élève de Pisanello mort depuis quelques jours » et qu'il a été obligé de les céder au cardinal Pietro Barbo [1]. N'y avait-il pas, d'ailleurs, une étroite corrélation entre cette lettre et une autre lettre du 13 mars 1456 [2] où le même personnage, s'épanchant encore avec le futur Léon X, se plaint de rencontrer dans le cardinal vénitien un concurrent trop passionné pour l'acquisition des monnaies antiques? Tout semblait donc permettre de placer la mort de Pisano, soit en 1455, soit en 1456, lorsque M. Venturi démontra la fausseté de toutes ces hypothèses en rétablissant la vraie date du document qui leur servait de base, c'est-à-dire la date de 1445 [3].

Dans son *Italia illustrata*, composée en 1450, Biondo de Forli (mort en 1463) atteste par les paroles suivantes que Pisano existait encore à cette époque : « Pictoriae artis peritum Verona superiori sæculo habuit Alticherium. Sed unus superest qui fama cœteros nostri seculi faciliter antecessit, Pisanus nomine. » Bartolomeo Facio, dans son *De viris illustribus* écrit en 1456, le mentionne au contraire comme n'existant plus depuis un certain temps : « In pingendis formis rerum sensibusque exprimendis ingenio prope poetico putatus est. » Entre 1450 et 1456, le silence règne partout sur son compte. Aucune médaille signée de son nom. Aucune mention de lui dans les écrits contemporains. Tout porte donc à supposer qu'il mourut, peut-être à Rome, vers 1451, à l'âge d'environ soixante et onze ans.

*
* *

Cette longue carrière, nous venons de le voir, fut admirablement remplie. Pisano était doué d'une activité peu commune. Les déplacements ne lui coûtaient pas. Si l'on en peut constater un grand nombre, il y en a beaucoup d'autres dont il n'est pas resté trace. On recherchait partout ce grand artiste, qui semble avoir excité la sympathie des papes, des princes, des lettrés, autant par les qualités de son caractère que par l'originalité de son talent.

1. Pietro Barbo devint pape en 1464, sous le nom de Paul II.

2. Les deux lettres se trouvent dans le *Carteggio* de Gaye. La première avait été découverte parmi des lettres datées de 1451.

3. Voyez ce que nous avons dit sur ce sujet précédemment.

C'est à ses médailles qu'il doit surtout sa popularité actuelle. Rien de plus juste. Il est le premier des médailleurs, non seulement pour avoir communiqué à cet art un essor nouveau, mais pour y avoir excellé avant tout autre, ennoblissant par le style la plus exacte réalité, éliminant avec discrétion les détails superflus, et introduisant sur ses revers



ÉTUDES DE SINGES.

(Recueil Vallardi, n° 235, folio 195.)

des sujets qui ne captivent pas moins l'attention, grâce à une exécution magistrale, que les personnages dont il reproduisait les traits.

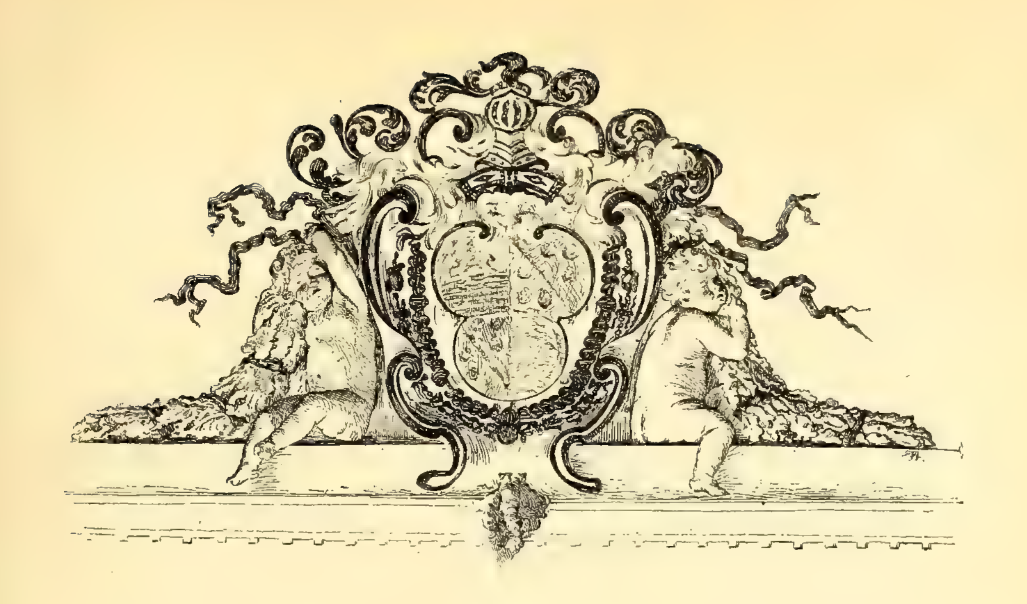
N'estimer en Pisanello que le médailleur, ce serait cependant méconnaître une partie des mérites qui lui valurent de son vivant tant de réputation, puisqu'il ne pratiqua l'art des médailles que dans les quinze dernières années de sa vie. Si ses principaux titres à l'admiration ont disparu avec ses fresques exécutées à Venise, à Rome

et à Pavie, on peut encore avoir une haute idée de lui comme portraitiste et comme peintre d'histoire en considérant, par exemple, les séduisants tableaux qui représentent Lionel d'Este et Marguerite Gonzague, et en s'arrêtant devant la fresque de l'église Sainte-Anastasie. Avec quelle habileté Pisano a su rendre dans ses portraits ce qu'il y avait de noble et de distingué chez le prince, d'élégant et de candide chez la jeune femme! Quelle vivacité et quelle délicatesse de coloris! Dans la composition consacrée à saint Georges, l'imagination de l'artiste se donne libre carrière : c'est en vue d'une ville mystérieuse, étalant sur une hauteur ses curieux monuments et auprès de laquelle se dresse une potence avec des pendus, qu'il place son héros et la princesse délivrée par ce preux chevalier. Il se soucie peu de la légende. Sa principale préoccupation est de grouper ensemble des personnages aux types caractérisés, énergiques, étranges même, contrastant avec la beauté féminine, de reproduire des costumes somptueux ou inusités, et de peindre dans toutes les attitudes des chevaux et des chiens. Il révèle ici toutes ses tendances, toutes ses prédilections. C'est un réaliste qui se manifeste avec puissance, mais son réalisme, intelligent, jamais banal, n'a rien de la brutalité ou de l'insignifiance si fort à la mode aujourd'hui auprès de certains peintres et de certains amateurs.

La conscience et le soin sont aussi parmi les traits distinctifs de Pisano. Ses nombreux dessins en font foi. C'est avec amour qu'il les a exécutés. Ses études à la plume ou à la pointe d'argent sur vélin sont de véritables bijoux. Il s'intéresse aussi bien aux bêtes qu'aux hommes, leur consacre autant d'attention, leur accorde autant de sympathie. La création tout entière le captive et le charme. Par là, il est en dehors de son temps et devance Léonard de Vinci. Il y a en lui du Flamand, mais l'Italien domine. Il garde de son pays le sens exquis du goût et du style élevé jusque dans l'exécution des tâches les plus humbles. Il y met presque du génie.

Tel est, ce nous semble, Pisanello. En énumérant et en analysant l'ensemble de ses productions, nous nous sommes efforcé de prouver combien est légitime la vogue dont il jouit. Il n'est pas de ceux qui ne doivent leur renommée qu'à un engouement passager. Plus on étudie ses œuvres, plus on est convaincu qu'il appartient à la lignée des artistes supérieurs avec lesquels on aime à s'attarder et à vivre.

GUSTAVE GRUYER.



LES

FRESQUES DE SIMON VOUET

A WIDEVILLE



Ceux qui font l'histoire des Beaux-Arts trouvent maint sujet de se plaindre du vandalisme des révolutions ; les productions de l'École française plus que d'autres ont été décimées par elles. Combien de pièces célèbres en leur temps, précieuses à tous égards, nous font défaut ! Combien de peintres, de sculpteurs, d'architectes, les premiers de notre pays, dont l'œuvre nous parvient réduite à fort peu de chose, et menace encore de se réduire! Plusieurs penseront à Philibert Delorme; l'on en pourrait citer bien d'autres.

Ces destructions ne se font pas regretter seulement des gens de goût, elle rendent parfois très difficile la tâche de juger les artistes, d'entendre comme il faut la parenté des œuvres et des écoles.

Vouet, par exemple, qui tint, au commencement du XVIIe siècle,

parmi les peintres français, une place de la dernière importance, nous est aujourd'hui fort mal connu. Quelques toiles éparses seulement sont demeurées d'un homme qui fut un couvreur de surfaces. Ce qu'on nous dit de sa grâce facile, de son aisance à composer, de son exécution non moins hâtive qu'habile, tant de qualités bonnes ou mauvaises qu'on découvrait en lui, nous sont connues plus par la tradition que par l'examen de ses ouvrages. Il faut consulter les gravures, imaginer, d'après les toiles qui restent, ce que durent être de grands morceaux comme la chapelle de l'hôtel des Fermes, les galeries de l'hôtel de Bullion et du château de Chilly, ou le salon de la reine d'Angleterre à Colombes, toutes choses aujourd'hui disparues.

C'est donc rendre service aux historiens de l'art de signaler certain morceau très considérable de Vouet, tout à fait ignoré non seulement des amateurs, mais des écrivains dont c'est la charge de mentionner de pareilles curiosités. Débris d'une œuvre jadis vaste, seul et dernier échantilon d'un genre autrefois répandu en de nombreux ouvrages, cette peinture est visible près de Paris, au château de Wideville.

Ce château est bâti à l'écart des grandes routes battues, entre Poissy et l'École d'agriculture de Grignon, dans un vallon très pittoresque qui rompt agréablement la monotonie de cette contrée. Cette situation retirée est cause que peu de gens le connaissent, quoique des artistes du plus grand renom aient travaillé à l'embellir, et que depuis trois siècles les plus nobles familles de l'aristocratie française y aient fait leur demeure. Les d'Uzès l'occupèrent au temps de Louis XIV, et le fameux duc de Lavallière y tint, au XVIII[e] siècle, sa cour. De nouvelles alliances l'ont fait passer dans la famille de Galard qui en est aujourd'hui propriétaire.

Ce n'est pas ici le lieu de décrire cette résidence, ni d'énumérer toute sorte de beaux objets qu'on y rencontre. Je ne veux parler que du petit édifice fort curieux, élevé en face du château au bout du parterre, et qui renferme les peintures dont j'entretiens mon lecteur.

C'est une de ces grottes d'ancien style, dont le XVII[e] siècle français emprunta le goût à l'Italie et que l'on appelait *nymphées*, bâtie sur un plan régulier d'architecture, tapissée au dedans de coquilles adroitement variées et disposées en dessins symétriques. Il y eut de pareilles décorations sous les terrasses du Château Neuf, aujourd'hui démoli, de Saint-Germain-en-Laye, et la fameuse grotte de Versailles, pour laquelle Girardon sculpta son beau groupe des Bains d'Apollon, était bâtie dans ce même goût. Louis XIV fit raser cette grotte et

construisit la chapelle en la place. La Fontaine, dans *Psyché*, l'a décrite et Lepautre l'a gravée dans tous ses détails. Quoique la nymphée de Wideville n'ait point les dimensions de la grotte de Versailles, la voûte est assez vaste encore pour que le pinceau s'y pût donner



FAÇADE DE LA NYMPHÉE DE WIDEVILLE.

carrière. La coupole est décorée à fresque d'un *Parnasse*, vaste composition ou paraissent douze à quinze personnages. On y a joint, au fond de la chambre et au-dessus de la porte, deux voussures qui se font pendant. La deuxième est si dégradée qu'on a eu peine à en relever les vestiges. On peut croire qu'elle fut composée de deux figures comme la première : celle-ci, qui frappe d'abord les regards, repré-

sente un *Dieu fleuve et une nymphe étendue* et s'est conservée en bon état. Il y a malheureusement plusieurs endroits de la coupe où la peinture s'est écaillée (on a cerné d'un trait ces parties dans la gravure).

Ces fresques n'ont point été étudiées jusqu'ici. Ni Sauvageot dans ses *Châteaux de France*, ni M. le marquis de Galard, dans la monographie, pleine de renseignements historiques du plus grand intérêt, qu'il a faite de Wideville, n'en ont recherché l'auteur. Anciens ni modernes biographes de Vouet n'ont nommément placé ces compositions au catalogue de ses œuvres. Il est pourtant certain qu'elles sont de lui. Plus d'une solide raison établira ce point.

C'est premièrement le caractère et tout le détail de leur exécution. Pour peu qu'on ait pratiqué Vouet, on reconnaîtra suffisamment ces élégances robustes et faciles, ces formes rondes, ce coloris fait de tons entiers et détachés, où des parties claires tranchent comme des rehauts de gouache sur des fonds sombres, l'exécution d'une incroyable aisance, pleine de ragoût et de vivacité. De la manière dans le dessin des doigts, des airs de tête peu expressifs, un certain goût de profils perdus avec de petits nez retroussés, la beauté singulière des enfants qui volent par la composition, tels sont les qualités et les défauts de Vouet; ils crèvent les yeux dans ces peintures. Le musée de Pesth conserve un *Parnasse*[1] de ce peintre provenant de la collection Esterhazy qui peut fournir avec le nôtre une comparaison intéressante[2].

Un autre Parnasse de la même main décorait avec d'autres compositions la bibliothèque du chancelier Séguier. L'original est aujourd'hui détruit, mais une gravure de Dorigny nous en conserve l'ordonnance. On relève dans ce dernier morceau plus que des ressemblances de manière. La muse qui joue de la flûte à gauche dans la fresque de Wideville s'y retrouve exactement à droite et retournée, selon la mode des graveurs du temps, qui ne prenaient point la peine de re- verser la composition sur leur planche.

L'Apollon de Pesth offre une ressemblance plus considérable encore. Son attitude est très exactement la même que celle de l'Apollon de Wideville; on l'aperçoit seulement de face, tandis que l'autre est vu

1. Voyez le catalogue de M. Pulszky (édition 1888), n° 707.

2. Je dois remercier ici MM. Pulszky et Nyári, conservateurs de ce musée, pour la gracieuse communication d'une photographie faite exprès de ce tableau. Cette complaisance m'a fourni un excellent argument pour ma thèse.



LE PARNASSE, PAR SIMON VOUET.

(A Wideville.)

de trois quarts et plafonnant un peu. La draperie seule diffère ainsi que la position des mains. Si l'on se rappelle que les peintres de ce temps-là travaillaient volontiers d'après des maquettes de cire ou de terre glaise, on concevra que la même maquette ait dû servir à peindre ces deux figures, et que des modifications insignifiantes aient été seulement introduites pour rétablir l'équilibre des lignes que rompait un changement de point de vue.

Au reste, à ne consulter que l'histoire, Vouet ne se trouve pas moins désigné.

Il faut songer qu'au temps où la grotte fut construite, il n'y avait point à Paris de peintre plus fameux. Le surintendant de Bullion [1] acheta en 1621 la terre de Wideville et s'occupa de la mettre en l'état où nous la voyons aujourd'hui. Il construisit le présent château et se donna le luxe de la Nymphée. On ne trouve, à cette époque, que deux peintres, Simon Vouet et Jacques Blanchard [2], qui fussent capables de satisfaire aux exigences des grands seigneurs. Mais le talent de coloriste qu'on reconnaissait à Blanchard, et qui le faisait surnommer le « Titien français », ne permet pas de le confondre avec Vouet dont le coloris est partout, comme ici, sauvage et terne. Il y a de Blanchard, au Louvre, une *Charité* et, dans la sacristie de Notre-Dame, un grand tableau de la *Pentecôte* qui peuvent servir à décider ce point. Du reste, la vogue de Simon Vouet alla bien au delà de la sienne, et il est de fait que le surintendant de Bullion employa ce dernier dans sa maison de Paris. L'hôtel de Bullion, rue Plâtrière (aujourd'hui rue Jean-Jacques-Rousseau) avait été décoré par Vouet de fort importants ouvrages, et il est croyable que le propriétaire engagea le même peintre pour ses travaux de Wideville. Le surintendant, occupé de se préparer aux champs, comme à la ville, des maisons dignes de sa brillante fortune, dut requérir ici comme là les plus grands artistes de son temps.

On ne peut douter que le sculpteur Sarrazin n'ait travaillé pour lui à la campagne. Quatre statues de sa main faisaient l'embellissement de Wideville. Daret, un graveur du temps, nous en a conservé

1. Claude de Bullion, surintendant des Finances, puis garde des sceaux de Louis XIII, mort en 1640. Il acheta la terre de Wideville de René de Longueil, président de Maisons.

2. Jacques Blanchard, né à Paris en 1600, mort en 1638, voyagea en Italie et prit à Venise le goût de coloris qui fit sa réputation. Il exécuta de nombreux ouvrages presque tous détruits aujourd'hui. Le Louvre possède de lui quatre tableaux. Il est fâcheux que deux seulement soient exposés.

la reproduction. Elles représentent les *Quatre Saisons*. Ces gravures portent pour légende *In ædibus de Bullion à Videville* [1]. M. le marquis de Galard tient pour assuré que l'aménagement du château se fit sous la conduite de ce fameux artiste et que quatre cheminées de la Renaissance conservées de l'ancien manoir furent transportées dans le nouveau sur les indications de Sarrazin.

Les noms de Sarrazin et de Vouet se tiennent de près dans l'histoire de l'art. L'un comme l'autre a joué le rôle d'initiateur. Vouet remplaça l'école de Fontainebleau dans le même temps que Sarrazin faisait prévaloir sa manière sur celle des Jean Goujon et des Germain Pilon. Tous deux ont tenu dans les arts la place de Malherbe en poésie, « de Corneille dans l'histoire du théâtre », dit Dargenville. Plus d'une fois, ces deux maîtres travaillèrent ensemble, mêlant les productions de leurs arts. Au maître-autel de Saint-Nicolas-des-Champs, deux anges de Sarrazin se font encore pendant aux côtés des toiles de Simon Vouet, monument conservé de leur compagnonnage [2]. On conçoit assez que Sarrazin travaillant à Wideville, des ouvrages de peinture si considérables aient été commandés à Vouet, son égal en réputation.

On ne doit pas omettre que d'autres traces sont restées, comme il paraît, du passage de Vouet dans ce pays. La paroisse de Davron, dont Wideville dépend, conserve encore une toile des *Saintes Femmes au tombeau* [3] qui porte toutes les marques de sa manière, et ce tableau, au dire des gens du lieu, décore depuis fort longtemps l'église.

Ces considérations sont trop probantes pour qu'il soit besoin de beaucoup de textes à l'appui de notre thèse. Dans le silence universel, je trouve justement un témoignage qu'il faut tenir pour décisif. Il est de Lépicié, dans la préface qu'il fit en 1752 pour la *Vie des premiers peintres du Roi*, collection d'éloges académiques. Il parle de Vouet dans cette préface et termine par les paroles suivantes l'éloge qu'il lui consacre. Ayant fait mention des peintures de l'hôtel de Bullion, « on peut dire, ajoute-t-il, qu'il y a dans ces ouvrages de grands défauts et de grandes beautés, *comme dans ce qu'il fit pour le*

1. Sauf l'*Été* dont la légende porte *In ædibus Hesselin à Chantemelle*. Est-ce une erreur du graveur, ou faut-il croire que Wideville ne posséda que trois de ces statues?

2. On voyait quelque chose de pareil dans la chapelle du château de Saint-Germain.

3. Ce tableau fort intéressant est placé dans le transept à gauche.

même M. de Bullion à son château de Videville[1] ». Or, les dedans du château sont tellement disposés qu'il n'y put jamais avoir de place pour des peintures de quelque importance : les murailles ont des tapisseries et les plafonds des poutres apparentes. Les manteaux des cheminées portaient déjà, au temps où Lépicié écrivait, les toiles qui s'y voient aujourd'hui et qui certainement ne sont pas de Vouet. Il est clair qu'il y a là une allusion aux peintures de la nymphée.

M. le vicomte de Galard, présent maître du lieu, a bien voulu permettre la reproduction de certaines de ces peintures. Ce n'est pas le premier témoignage qu'il ait donné de sa sollicitude pour les arts. Des restaurations considérables, sagement conduites par lui depuis plusieurs années, ont entièrement rajeuni l'antique édifice du surintendant. La Nymphée, qu'un goût moins éclairé eût volontiers laissé périr, s'est vu renouveler à son tour. On a raccommodé les grilles, chef-d'œuvre de l'ancienne serrurerie où brillent les armes des Bullion[2], et remis à neuf la façade où des colonnes doriques chargées de congélations supportent un fronton que des dieux marins accompagnent.

La restauration des peintures est chose plus délicate, si difficile que des téméraires seuls l'eussent entreprise sans hésiter.

Telles qu'elles sont, il faut bien avouer que le temps les a fort dégradées. Sans parler des parties détruites que nous avons marquées plus haut, le détail de l'exécution s'est effacé en maint endroit, les modelés délicats, les demi-teintes ont souffert; plusieurs lumières tournent au violet dans les chairs, des dessous rouges percent les ombres. La discordance du coloris s'augmente de ces altérations, et le dessin même en devient, par places, assez difficile à démêler. Mais en dépit de ces taches, on ne peut méconnaître la beauté et l'importance de ces peintures. Apollon, dans le *Parnasse*, occupe le centre, environné des Muses, dont quatre principalement se font voir, deux assises près de lui sur le mont, deux autres par devant, contre une balustrade feinte où s'enferme toute la composition[3], l'une assise et vue de dos, l'autre de profil jouant du violon. La source Hippocrène

1. *Vies des premiers peintres du Roi*, depuis M. Lebrun jusqu'à présent. Paris, 1752. Discours préliminaire, p. 64.

2. Écartelées au 1 et 4 d'azur au lion d'or issant de trois ondes d'argent, au 2 et 3 d'argent à la bande de gueules accompagnée de six coquilles de même, trois en chef et deux en pointe.

3. La partie de droite de cette balustrade ne paraît pas dans la reproduction que nous donnons ici.

paraît en bas sous le rocher, les bras appuyés sur son urne. Il y a un fond de verdure et d'arbres, avec le cheval Pégase et des figures volantes d'enfants.

Toute cette mythologie est agréable, conçue dans un goût très particulier qui ne peut manquer de frapper ceux qui sont surtout habitués à ne chercher que le style de Lebrun dans les œuvres du XVIIe siècle. La peinture sous Louis XIII fut autre. C'est un point trop peu considéré qu'avant Lebrun, l'école française manifesta d'autres talents que ceux de l'admirable et du profond Poussin. Tandis que celui-ci, retiré dans Rome comme au désert, interrogeait l'antiquité et versait, en des toiles de dimensions restreintes, les inventions les plus sublimes que la peinture ait jamais vues peut-être,



NYMPHE ET DIEU FLEUVE, PAR SIMON VOUET, A WIDEVILLE.

le pinceau national à Paris s'évertuait, peuplait en courant de vastes espaces, perçait les voûtes de perspectives hardies, faisait voler aux plafonds des galeries somptueuses les ingénieuses figures d'une mythologie moins haute et plus aimable, toute la grâce et tout le piquant d'Ovide.

Tel Vouet parut à ses contemporains, tel nous le trouvons à Wideville.

Occupé de fournir sans cesse à des commandes considérables, exercé de bonne heure à cette besogne de décorateur, pour laquelle du reste il semblait né, il avait tiré de l'Italie des ressources qui partout éclatent dans ses ouvrages. Ce n'est rien dire de nouveau que de remarquer qu'il voulut s'inspirer de Paul Véronèse. Placé pour le coloris aux antipodes de ce peintre, qu'il étudia fort à Venise, il a imité ses airs de tête, ses attitudes, une certaine manière de faire plafonner ses figures. Ce qu'on n'a point assez remarqué, c'est

l'influence que le palais Farnèse paraît avoir eue sur son talent.

Vouet n'a point étudié les Bolonais chez eux. On ne sait s'il passa par Bologne et il est bien certain qu'il n'y fit point de séjour. Mais il a demeuré longtemps à Rome et même il y prit femme. Son premier séjour fut de sept ans, le second de cinq; après quoi, en 1627, Louis XIII le rappela en France. On ne saurait douter que Vouet, durant ces douze années, n'ait étudié de fort près tout ce que renfermait la grande ville. Les fresques des Carrache au palais Farnèse étaient alors dans tout l'éclat de leur jeune réputation, notre peintre les vit et en fit son profit. Il est de plus fâcheux modèles. Depuis tantôt un siècle que l'école de Bologne a vu périr son antique renom, plusieurs œuvres maîtresses de tous ces peintres ont pourtant surnagé. La galerie Farnèse est au premier rang, et les *Amours des Dieux* qui la décorent n'ont pas cessé de faire l'objet d'une admiration universelle. On en goûte l'invention savante, la piquante noblesse du dessin, la recherche ingénieuse, le choix des accessoires, les traits empreints d'une grâce antique, exempte de fadeur et de pédanterie. Il y a de tout cela dans les fresques de Wideville. Le coquillage qui les entoure remplit l'esprit de je ne sais quelle image de mythologie aquatique et marine. Des stucs de la plus grande beauté les accompagnent, faune et faunesse, enfants [1], ouvrages de Sarrazin peut-être ou dessinés par Vouet lui-même. La nymphe endormie de la voussure étale dans les joncs son corps robuste, tout blanc auprès du torse brun du Dieu fleuve. Le visage grave du dieu est couronné de roseaux, son bras levé tient l'aviron symbolique. Ce sont de ces beautés poétiques dont on a loué Jules Romain d'avoir le premier enrichi la peinture et que les Carrache eux-mêmes prirent de lui.

Ce sentiment se perdit dans la suite du siècle. Un goût plus riche et plus ornemental séduisit la génération suivante qui, presque tout entière, sortait de l'atelier de Vouet. Lesueur et Lebrun en ont été les représentants les plus célèbres. Il ne faut rien dire du premier dont le génie original et rare fut de bonne heure frappé de mort. Le second, épris d'une manière nouvelle, alla demander à d'autres artifices le secret des splendeurs de Versailles.

L. DIMIER.

1. Nous donnons, en tête de page, un échantillon de ces figures.

LÉON PALUSTRE

(1838-1894)



La disparition d'un homme tel que fut notre collaborateur Léon Palustre fait une brèche sensible dans la forteresse de l'érudition nationale ; c'est comme si un fleuron se détachait d'un édifice très respecté et laissait un trou béant.

Encore une fois, comme il arrive si souvent dans les sciences exactes et poursuivies exactement, Léon Palustre n'a pas recueilli les gros honneurs qui soulignent, aux yeux du public, les réussites plutôt que les études. Président de la Société archéologique de Touraine et de l'Alliance française de Tours, président honoraire de la Société française d'archéologie, membre de la Société des Antiquaires, — et rien de plus — il a été l'ouvrier infatigable d'une décentralisation nécessaire et le soldat d'une croisade fructueuse. Il a bien vraiment donné son âme et son cœur à son pays, et, des hauteurs de Saint-Symphorien, au centre du « jardin de la France », il l'a connue tout entière, la France du passé.

Sa carrière savante fut rectiligne et d'une logique absolue. Très tôt il subit le mirage qui entraîne l'étudiant, le *clerc*, comme on disait jadis, vers Rome, et voulut connaître les œuvres de la Renaissance architecturale en Italie. Ces fortes premières études ont parfumé toute sa vie, mais ce qu'il allait chercher outre monts, c'était l'enseignement initial. Jamais il ne fut ingrat pour l'objet de ses premières prédilections; seulement, il garda intact son sentiment de critique impartial et revint appliquer à l'histoire de la Renaissance en France une méthode stricte et presque toujours décisive.

Pour aller à l'encontre des idées établies, il faut être doublement armé. La thèse à laquelle L. Palustre a dévoué tous ses efforts, c'est la thèse qui devait démontrer l'individualité de l'architecture française dans le grand mouvement d'éclosion du xve siècle. Hâtons-nous de dire qu'il a triomphé de presque toutes les difficultés, qu'il a prouvé victorieusement combien fut grande la part d'originalité de nos constructeurs et de nos décorateurs nationaux. Il est arrivé fréquemment, en matière d'art, qu'un chauvinisme fort distingué tenait lieu d'équité, de contrôle et d'informations précises. Cette fois, la part fut plus justement distribuée ; après avoir vu les artistes italiens chez eux, L. Palustre n'en a été que plus fort pour les reconnaître sur notre territoire, pour classer leurs œuvres et attribuer au génie purement français son domaine légitime. Parallèlement, un grand mouvement se produisait, tout au bénéfice de l'examen raisonné de l'architecture gothique. Et il se passait un phénomène étrange : tandis que les uns s'efforçaient de prouver que l'art gothique n'est ni *gothique*, ni barbare, ni importé, mais radieux et spontané, l'autre prouvait aussi que les chefs-d'œuvre de la Renaissance, épars dans les départements sont également pour la plupart des fruits du vieux tronc national. Le Tourangeau pouvait parler en connaissance de cause. Il fallait bien, cependant, qu'il sortît de sa province et explorât toute sa patrie sans vanité de clocher. C'est l'honneur de L. Palustre de ne pas avoir fait une œuvre régionale, d'avoir reculé les limites de son programme et examiné avec la même sollicitude les châteaux de Gaillon, de Blois ou de Chambord et le plus humble des calvaires bretons.

Entre temps, après ses visites approfondies, il cherchait dans les archives l'histoire datée des lieux qu'il avait explorés; et, puisque j'ai parlé du chauvinisme de bon aloi, j'ajouterai ici qu'il s'en soucia peu. Constate-t-il dans une ville de l'Ouest, par exemple, la présence d'ouvriers italiens voyageant avec leurs plans et leurs modèles, il se

fait une règle de le proclamer, il n'a non plus aucun scrupule à rectifier les dates, parfois même contre l'opinion qui court.

Dominant toutes les monographies scrupuleuses où il étudia le détail de nos antiquités l'*Histoire de l'Architecture de la Renaissance en France* est le monument qu'il a élevé, au portail duquel son nom est attaché, comme le nom d'un architecte, sur une banderole flottante. On sait quel bel ouvrage ce fut.

Le temps était propice au début.

Il n'y avait ni plus ni moins que la genèse d'une glorieuse part de l'art français à raconter, et, pour la bonne cause, la maison de haute librairie que dirigeait M. Quantin voulait avoir le premier rang. Il ne s'agit pas de temps bien reculés, il s'agit même d'années assez proches de nous. Mais qu'on nous permette de refléter la mélancolie que Palustre éprouva le jour où il dut se dire que son œuvre resterait inachevée. Les conditions changèrent. Le plan de la publication luxueuse qu'il avait projetée devint trop vaste; l'acheteur allait ailleurs. Et puis, la vulgarisation entrait partout et les procédés de reproduction se transformaient. Les reproductions qu'il voulait, c'étaient celles que dirigeait M. Sadoux, l'eau-forte robuste et colorée, si coûteuse quand elle mord sur la page. Un jour vint où la publication fut arrêtée, et quelques provinces manqueront au répertoire qui, dans la tête de l'auteur, était complet et sans défaut. Il semble que nous ayons moins le souci de la perfection qu'on ne l'avait il y a vingt ans, ou du moins que nous préférions les procédés qui, par la mécanique et la chimie, atteignent l'idéal d'un bon marché démocratique. Aussi peut-on, sans faire le Timon d'Athènes, constater qu'aujourd'hui les livres se font plus vite et à meilleur compte. D'ailleurs, le souci du document obsédait l'explorateur; il connait le dossier de chaque monument, il discute une erreur de mois, il proteste contre une erreur d'une année; il dresse un état civil, il donne à chaque édifice un certificat d'identité, un âge, un nom, une gloire souvent. La lecture est sérieuse, le livre un livre de sources. Il parlait l'autre jour, ici même [1] de « l'ordre chronologique, seul capable de faire connaître les diverses phases de développement par lesquelles tout talent, quel qu'il soit, ne manque pas de passer. » S'il avait raison devant la postérité, peut-être avait il tort devant le public superficiel.

Non qu'il ne sût se résumer. Dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts* n'a-t-il pas condensé le suc de ses recherches person-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XII, p. 281.

nelles et, malgré l'étroitesse du cadre, présenté l'évolution de toute l'architecture de la Renaissance, toute la chaîne des traditions? Certaines de ses monographies sont des modèles de clarté expositive pour l'initié. Celles sur *le Trésor de la Cathédrale de Trèves*, sur le *Triomphe d'Anne de Montmorency*, miniature du xvie siècle, celles qui, en collaboration avec Mgr Barbier de Montault, parurent dans les *Mélanges d'art et d'archéologie*, celles qu'il inséra au *Bulletin monumental*, dernièrement, les articles qu'il nous donna sur *Germain Pilon* furent des modèles de critique ; cette délicate étude du sculpteur « bourgeoys de Paris » est, hélas! restée, elle aussi, non parachevée.

Mort à cinquante-six ans, L. Palustre, dont je viens de feuilleter un des livres les moins connus, *De Paris à Sybaris, études artistiques et littéraires sur Rome et l'Italie méridionale*, (Paris, 1868), est devenu l'apôtre d'une sorte de revendication à coup sûr généreuse, que nous aimons à exercer rétroactivement. Il a bien parlé du patrimoine national; il s'est aussi modéré à temps dans la réclamation. S'arrêtant juste au moment où commence l'épanouissement artistique qui passionna L. Palustre, Ernest Renan a prévu, dans son *Discours sur l'état des Beaux-Arts en France au* xive *siècle* [1] que la part de l'influence italienne serait de plus en plus amoindrie et en a, par avance, défendu l'intégrité. Certes, l'expédition de Charles VIII n'a pas été le signal d'une émigration aussi prépotente qu'on l'a dit; les Serlio, les Fra Giocondo n'ont pas matériellement fait sortir de terre et ciselé les grands spécimens de l'architecture civile et religieuse des bords de la Loire et des provinces, alors bien reculées, où pourtant le nouveau style a paru. Mais, nier que leur cachet ne soit empreint un peu partout, aux quatre points cardinaux de la France monumentale, aurait été aller trop loin. Un art complet pouvait-il sortir de l'art du moyen âge? Les meilleurs juges en doutent, tant tout tombait en caducité à l'aurore du xve siècle. Le premier pas dans la voie du progrès était donc logiquement de renoncer à des conditions d'art désavantageuses pour chercher à côté, en arrière peut-être. Mais on sent combien l'Italie brillait à l'état d'exception. Quand le goût renaquit, ses efforts consistèrent, non à continuer une tradition nationale, mais à rompre avec la tradition. Et la panacée, la nouvelle semence, apportée par des artistes étrangers, s'acclimata chez nous, fructifia à foison.

1. *Histoire littéraire de la France au* xive *siècle*, discours annexe à celui de J.-V. Leclerc sur l'*État des lettres* au même temps.

Il n'y a pas d'ingratitude à ne pas connaître très exactement toute la série de ses ancêtres ; mais il y aurait vanité à croire que le passé le plus radieux n'est pas plein de compromissions et d'hybridités.

Le jour où l'inventaire des richesses d'art immobilières de la France sera dressé, l'énumération sera riche et longue. Beaucoup d'entre elles seraient restées anonymes sans le zèle de Palustre. Il n'a pas encore été élevé à l'art roman ni à l'art gothique de mémorial comparable à celui qu'il consacra à la Renaissance. Il convient que son nom reste attaché à cette idée qu'aimer une chose et la bien connaître ne doivent faire qu'un, et que la passion n'exclut pas la critique, quand le cœur et l'intelligence vont d'accord.

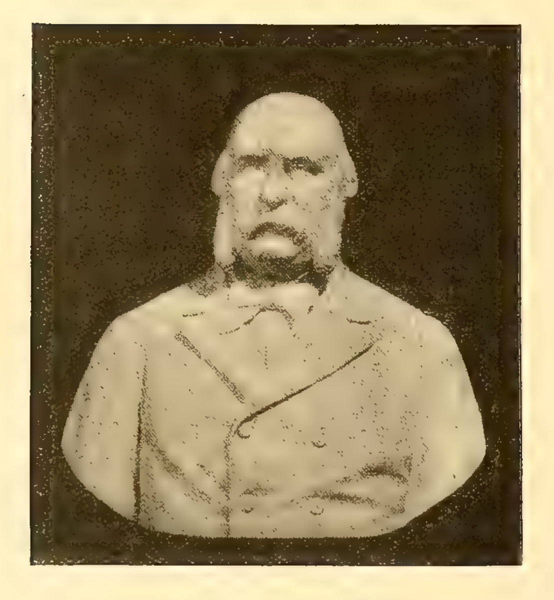
ARY RENAN.



LE

COMMANDEUR JEAN-BAPTISTE DE ROSSI

(1822-1894)



En rendant un suprême hommage à la mémoire de M. de Rossi, je n'essaie pas seulement de servir d'interprète au monde savant, si douloureusement éprouvé par cette fin prématurée, j'acquitte en même temps une dette personnelle envers le maître, l'ami, dont les conseils et la sympathie ne m'ont jamais fait défaut.

C'est en 1873 que j'ai eu l'honneur de faire la connaissance de l'illustre archéologue romain; les circonstances de notre première entrevue resteront gravés dans mes souvenirs. Le 22 novembre, fête de Sainte-Cécile, je me rendis avec mes camarades de l'École de Rome, aujourd'hui mes confrères de l'Institut, l'abbé Duchesne, MM. Collignon et Bayet, à la catacombe de Saint-Calixte, pour assister à la conférence par laquelle M. de Rossi avait depuis longtemps l'habitude de célébrer cette commémoration. Je m'attendais à rencontrer un vieillard vénérable — il y avait si longtemps que la réputation de M. de Rossi avait fait le tour de l'Europe! — Quelle ne fut pas ma surprise en me trouvant en face d'un homme dans toute la

force de l'âge, plein d'activité et plein de feu; seuls, son front découvert et ses épais sourcils, qu'accentuaient des rides profondes, indiquaient le travail incessant de la pensée. Depuis, il ne s'est point passé d'année, presque de mois, sans que je me sois retrempé dans ses entretiens ou que j'aie reçu de lui de précieuses communications épistolaires.

L'archéologie et l'épigraphie ont eu, à coup sûr, plus de part que l'histoire de l'art aux travaux de M. de Rossi; mais, tels quels, ceux-ci ont enrichi le domaine dont la *Gazette des Beaux-Arts* s'occupe plus spécialement, d'innombrables documents, accompagnés des plus pénétrants commentaires. Sans parler des peintures des Catacombes, des sculptures des sarcophages, dont il a remis à jour tant de spécimens, il s'est attaché, à partir de 1872, à illustrer les mosaïques de la Ville éternelle. Il y a élucidé l'histoire et analysé les caractères des grandes pages monumentales qui font aujourd'hui la gloire de tant de sanctuaires romains. Dans une des dernières lettres que j'ai reçues de lui, il m'annonçait comme imminente l'achèvement de cette publication de grand luxe : « Rome, 17 mai 1893. — Très cher confrère et ami, permettez-moi de dicter pour économiser ma vue très affaiblie... Je viens de publier le cahier de mes mosaïques contenant les planches de Sainte-Marie-Majeure. Maintenant je dois m'occuper des planches de fragments. Puis de l'introduction générale à ce grand ouvrage, qui heureusement touche à son terme... »

Non moins éclatants sont les services rendus par M. de Rossi à la topographie romaine, cette science qui porte sur les monuments de deux civilisations, on serait tenté de dire de deux mondes. En dehors de tant de dissertations spéciales, qui sont des chefs-d'œuvre de méthode et de sagacité, il a ouvert une voie nouvelle à cet ordre d'études par la publication de ses *Piante iconografiche di Roma anteriori al secolo XV* (1877). La moisson qu'il y offrit était des plus riches et les additions qu'y ont faites des savants tels que Ferdinand Gregorovius, MM. Geffroy, Stevenson, Gnoli, Strzygowski, et divers autres n'ont servi qu'à accentuer la portée de l'œuvre inaugurée par le maître. Ces études trouveront leur couronnement dans le plan archéologique de Rome, dont M. Lanciani, qui, pour tout ce qui concerne la topographie romaine, est le continuateur désigné de M. de Rossi, a entrepris la publication sous les auspices de l'Académie des *Lincei*.

Le volume publié en 1877 n'était que le prélude d'un travail bien autrement considérable, ainsi qu'il résulte d'une lettre que M. de Rossi m'écrivit le 22 mai 1879. « Très cher monsieur et ami, je viens de recevoir votre lettre si aimable et pleine de la sympathie

que vous voulez bien toujours me témoigner à l'occasion de mes publications. Cette sympathie est réciproque... Mon texte..., dans son laconisme forcé, fait regretter à chaque page ce que je ne dis pas, et ne semble que le prodrome d'un travail plus développé. Le but était la publication des plans de Rome, et la démonstration de leur enchaînement et de toute la genèse de cette branche de littérature graphique romaine, depuis les origines les plus nébuleuses et lointaines. Mon texte est un tableau général et le canevas et le classement d'un grand ensemble, plutôt que l'œuvre complète et définitive. Mais la publication des plans restera, et l'honneur en est dû à la générosité de l'Institut qui en a fait les frais. Dans la préface et dans les chapitres sur les architectes du xve siècle, qui se sont occupés des monuments de Rome, je laisse entrevoir mes projets pour la publication des dessins et des plans des monuments en question. Francesco di Giorgio, au lieu d'être oublié, sera un des premiers qui aura mes soins. Tous ses dessins sont sous mes yeux; l'Académie de Turin semblait disposée à les publier à ses frais, sous ma direction. Depuis la mort de Sclopis, je ne sais pas si les dispositions à cet égard sont toujours les mêmes. — Je vous remercie de votre bonne et gracieuse promesse de faire connaître à la France l'importance de ma nouvelle publication. Veuillez en faire ressortir le caractère général qui embrasse toute la topographie romaine depuis les origines, non pas seulement le moyen âge... — JEAN-BAPTISTE DE ROSSI. »

M. de Rossi ne savait pas seulement arracher leurs secrets aux inscriptions les plus laconiques ou faire jaillir la lumière de rapprochements imprévus; il n'était pas seulement doué d'un véritable don de divination, il possédait également l'art de mettre en œuvre ses découvertes, d'y intéresser le public des deux mondes. Sous sa plume, les problèmes les plus ardus de la topographie romaine, des institutions de la primitive Église, de l'évolution de tel ou tel symbole, devenaient intelligibles même aux profanes. Il les exposait dans une belle langue italienne un peu oratoire, aux périodes savamment déroulées, à la façon cicéronienne (par opposition au style de Salluste, qui compte beaucoup de partisans de l'autre côté des monts). Il maniait avec une égale facilité le latin et s'est plu à employer cette langue, que l'on qualifie à tort de morte, tant pour celui des volumes du *Corpus Inscriptionum latinarum* qu'il a rédigé en collaboration avec son illustre ami, Théodore Mommsen, que pour ses *Inscriptiones christianæ urbis Romæ VII sæculo antiquiores*, dont le premier volume a paru en 1861, et le second en 1888.

Parmi tant de titres que M. de Rossi s'est conquis à l'estime et à la gratitude de la postérité, il n'en est peut-être pas de plus respectable que sa loyauté, sa courtoisie.

Dans une lettre qu'il m'écrivit, il y a une quinzaine d'années, il proclame hautement la nécessité d'observer l'esprit d'équité et de modération; pour sa part il ne s'en est jamais départi. On me saura gré de reproduire ici ce témoignage si honorable pour sa mémoire :

« Albano, 6 août 1878. — Cher monsieur et ami, à peine ma lettre d'avant-hier était partie, votre très gracieuse du 1er courant me parvint; je suis heureux de vous avoir écrit *proprio motu* mes sentiments spontanés, même avant les déclarations pleines de délicatesse que vous voulez bien me faire. Comme cette délicatesse est rare parmi les savants, surtout les Italiens! Mais elle est digne d'hommes de science et de *galantuomini* : l'on peut ainsi traiter avec une noble concurrence les mêmes sujets, éclairer les points obscurs, être dans les meilleurs termes de fraternité entre collègues, et ne pas faire rire les malveillants et désoler les amateurs sérieux de la vérité. Merci donc encore une fois de toute votre délicatesse. — Peut-être je viendrai à Paris vers la fin septembre. — Si vous écrivez sur la *Rome souterraine*, je vous recommande les chapitres des menus objets : ils m'ont coûté un travail immense. Agréez tous mes sentiments très affectueux et dévoués. — JEAN-BAPTISTE DE ROSSI. »

Malgré la fermeté de ses opinions (qui peut se vanter d'avoir étayé ses hypothèses sur des preuves plus nombreuses et plus solides?) M. de Rossi se montrait en effet plein de déférence pour les avis contraires. En toute circonstance il se piquait d'une patience à toute épreuve; elle ne lui échappa même pas devant les attaques d'un autre archéologue éminent, qui prit trop souvent plaisir à le contredire, le Père Garrucci. A ses yeux le progrès était à ce prix. Il me répéta plus d'une fois que la supériorité des Allemands dans certains domaines tenait en partie à leurs études bibliographiques (pour ces dernières il eût pu leur en remontrer!). Il professait, et il avait mille fois raison, que la bibliographie, c'est-à-dire la connaissance des travaux antérieurs, est le commencement de toute science, et il pouvait se vanter de mentionner, principalement dans son *Bulletin d'archéologie chrétienne*, jusqu'aux moindres plaquettes consacrées au plus spécial des sujets. Plein de bienveillance à l'égard des auteurs, même les plus obscurs, qui, de toutes les parties de l'univers, lui adressaient leurs essais, il savait cependant, avec un tact exquis, mettre chaque production à sa place. En cela il

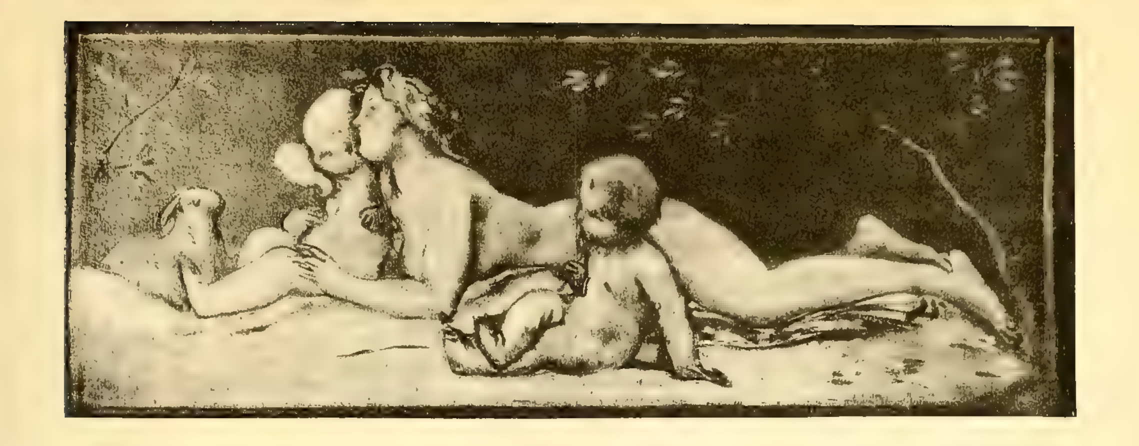
se rapprochait d'un autre savant, pour lequel il professait une grande admiration, quelque profond que fût l'abîme qui les séparait : je veux parler d'Ernest Renan, dont les rapports annuels, rédigés pour la Société asiatique, font également la part si exacte au mérite d'un chacun.

Au point de vue de la science, non moins qu'au point de vue de la politique, la situation de M. de Rossi était particulièrement délicate : l'érudit devait éviter de froisser n'importe quelle conviction religieuse, de même que le protégé de Pie IX et de Léon XIII devait rester fidèle au souvenir de tant d'encouragements précieux. Je ne crois pas que M. de Rossi ait jamais compté quelque ennemi, mais le détracteur le plus acharné eût cherché en vain à relever la plus légère incorrection dans sa conduite. Sans affecter vis-à-vis du gouvernement italien une hostilité qui eût pu compromettre les intérêts de la science, il garda inviolablement ses attaches avec le Saint-Siège, faisant preuve d'un dévouement et d'une abnégation qui forcent notre admiration. Son attitude vis-à-vis de notre pays, si cruellement éprouvé, n'a pas été moins noble, je devrais dire moins héroïque. Notre École de Rome n'a pas compté de champion plus bienveillant, et c'est à juste titre que son éminent confrère et ami, M. Edmond Le Blant, en proposant à l'Académie des Inscriptions de lever la séance en signe de deuil, a rappelé les services que M. de Rossi avait rendus à notre institution du palais Farnèse.

M. de Rossi n'a mené à fin qu'une partie de la tâche immense à laquelle il a consacré sa digne et belle existence [1]. Que vont devenir les matériaux innombrables qu'il a réunis? J'ignore quelles sont ses dispositions dernières, mais j'ai trop éprouvé son ardent amour de la science et la noblesse de ses sentiments pour douter qu'il ait choisi parmi ses collaborateurs ou ses élèves, MM. Gatti, Stevenson, Marucchi, ou M. l'abbé Duchesne, les continuateurs d'une œuvre qui sera impérissable. Entre les mains de disciples si dévoués et si érudits, un tel héritage ne saurait péricliter.

EUGÈNE MÜNTZ.

1. On trouvera la bibliographie des travaux de M. de Rossi dans le volume publié en 1892 par l'École française de Rome. (*Mélanges G.-B. de Rossi*, p.1-27.) Voy. également l'*Albo dei sottoscrittori pel busto marmoreo del com. G.-B. de Rossi*. Rome, 1892.



BIBLIOGRAPHIE

ANCIENNE MAISON QUANTIN, LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

L'ŒUVRE DE P. V. GALLAND. PAR HENRY HAVARD



Galland a été respecté et aimé de ses contemporains et de ses élèves; ce fut un excellent professeur et un peintre scrupuleux ; il convenait donc de réveiller son nom dans les mémoires, et de parler de son œuvre avec la nuance d'estime émue qu'elle mérite.

Après une légère surprise devant les dimensions inusitées de son riche et beau livre, on reconnaîtra que M. H. Havard y a équitablement commenté le talent aristocratique du décorateur. Oui, Galland avait le travail difficile, mais sa technique était très documentée; il s'est imposé des tâches ingrates, mais il a su conserver son indépendance. La grâce vaporeuse de ses figures et l'affirmation de son dessin ornemental répondaient à deux tendances contradictoires, et il n'a été rendu pleine justice ni à l'une ni à l'autre. Galland était modeste et pur ; les échantillons complets de son art sont épars et peu connus ; c'était par conséquent un devoir que de réunir les principaux modèles qu'il nous a légués.

L'exécution matérielle du livre aurait satisfait celui dont il consacre l'infatigable application.

Le trait élégant des crayons de Galland se laisse reproduire en toute perfection par le fac-similé ; cependant, le moindre de ses croquis est comme un *état*, fait uniquement pour servir au travail futur, avec

la sagesse et la conscience apprises chez les vieux maîtres ; les œuvres achevées auraient donc pu, ce semble, être traduites avec avantage par la gravure. Les belles éditions d'art oublient vraiment un peu trop l'aide qu'elles pourraient demander à la pointe et au burin de nos graveurs.

D'ALGER A CONSTANTINOPLE. — JÉRUSALEM-DAMAS.

Texte par CH. LALLEMAND. — Illustrations directes d'après nature.

(Collection Courtellemont, artistique et pittoresque ; Alger, G. COURTELLEMONT.)

J'ai connu M. G. Courtellemont à l'œuvre, dans son atelier de la rue des Trois Couleurs, à Alger. Il opérait à peu près seul, et ce qui sortait de ses presses c'étaient des héliogravures fines et colorées, découpées avec un sens délicat de l'ornementation. Il avait fondé une petite revue pour les encadrer, dans laquelle parut un vrai bijou : les *Trois femmes de la Kasba*, de M. Pierre Loti, illustrées de piquantes photogravures directement tirées sur des clichés instantanés, obtenus la nuit, dans les ruelles d'Alger, à la lumière du magnésium. Mais les efforts du jeune artiste-opérateur ne parvenaient pas à vaincre l'indifférence bourgeoise. Aussi éprouvons-nous une agréable surprise en recevant l'élégant volume qui met hors de pair la marque de M. G. Courtellemont. Les clichés pris aux Lieux-Saints et à Damas sont intelligemment choisis et toujours habilement mis en page ; à côté de documents définitifs sur les antiquités traditionnelles et l'architecture musulmane de *Jérusalem* et de *Damas* interviennent des scènes de la vie orientale, des coins intimes de la terre biblique. Le triomphe du procédé mécanique est complet et l'art y a cependant sa part.

Le texte de M. Ch. Lallemand est d'une lecture aisée. M. Lallemand, artiste lui-même, a déjà fait connaître au public Tunis, la Tunisie et l'Algérie pittoresques. Il a subi le charme supérieur de Damas et rapporté de son pèlerinage à la Ville sainte une impression juste et mélancolique.

MAISON BOUSSOD ET VALADON

LES CHATS, ESQUISSE NATURELLE ET SOCIALE.

Texte par MARIUS VACHON, illustrations d'après les tableaux et dessins de Mme HENRIETTE RONNER, reproduits en photogravure Goupil.

Assurément les chats méritaient l'honneur qui leur est fait ; leurs admirateurs trouvent, paraît-il, que les faits et gestes des minets vaudraient même qu'on fondât un périodique spécial. Eux, cependant, regardent tous les livres avec une égale et majestueuse indifférence. Taine disait, en des vers qu'on ne connaît que par des indiscrétions amies :

Ni l'Hellène bavard ni le brutal Romain
N'ont su capter du chat la confiance intime...

C'est vrai ; mais M. Vachon a vraiment *esquissé* l'histoire de la race féline, domestiquée parce qu'elle le veut bien. Il a même essayé de déduire la philosophie qui préside à toute action et à toute inaction des demi-dieux qui consentent à se frotter à nous. Il désirait nous présenter, en les commentant, les tableaux et les

croquis alertes de Mme H. Ronner. Nous en connaissions déjà quelques-uns, mais cette fois l'ensemble est complet et l'œuvre peint traduit par le plus fidèle des procédés. Le regretté Lançon, M. Lambert, Julius Adam, étaient, hier encore, les derniers portraitistes du chat; commencée en Égypte, la liste des honneurs qu'on rend à l'espèce se continue, grâce à la nouvelle artiste, sans défaillance, sans interruption. Il faudrait avoir un cœur bien barbare — j'allais dire un cœur de chien — pour ne pas s'absorber dans la contemplation de ces spirituelles images.

LE SALON DE 1894.

Texte par M. Roger-Milès; cent planches en photogravure Goupil, à l'eau-forte et en couleur.

C'est à tête reposée que M. R. Milès a rédigé la présente critique, parue en somptueuses livraisons et abondamment illustrée. La critique d'art ne se discute guère critiquement et nous aurions mauvaise grâce à prendre pour paroles de livre les appréciations de l'auteur sur l'art contemporain. Le luxe de la publication nous inspire d'autres réflexions, celle-ci, par exemple : que la curiosité de notre Paris s'applique toujours, avec la même insatiabilité, à l'art plastique. *Quoquo modo picta delectant.* Il y a des esprits moroses qui crient casse-cou et préviennent les artistes et leurs amis que l'opinion se désintéresse d'eux. Devant des publications pareilles à celle-ci, la thèse devient difficile à défendre. La reproduction par l'image, c'est la grande forme de publicité durable des artistes de la fin de ce siècle. Les éditeurs d'art, qui ont une antique réputation à maintenir, traitent vraiment les modernes comme les anciens ne sont pas traités, et gardent des œuvres des premiers, des images *ne varietur* absolument flatteuses. Et chaque année, la matière est neuve. Et chaque année paraît un nouveau volume, exécuté avec un soin et une promptitude qui auraient étonné la veille le plus optimiste des pronostiqueurs.

LES DEMOISELLES DE SIRÉ, PAR PAUL PERRET

Illustré en collaboration par MM. Ch. Delort et M. Leloir.

Sur une affabulation qui ne manque pas de mérite, deux artistes, dont les noms sont appréciés par les acheteurs des éditions de luxe, ont composé une trentaine de ces aquarelles que la photogravure excelle à reproduire en noir. Blancs et bleus, chouans ou sans-culottes, un peuple de figures s'agite là-dedans; on monte en cabriolet; on est gentiment suranné; on voyage, en bonne compagnie, dans les lugubres plaines de Vendée. Il y avait longtemps qu'un roman n'avait été présenté avec un luxe pareil. L'exécution matérielle est tellement parfaite qu'on ne trouverait à lui reprocher qu'un excès de perfection, de netteté. Vu la date où il paraît le livre pourra servir de type, lorsque plus tard — bien plus tard — on dressera, avec un recul suffisant, le bilan des deux principes d'illustration qui se partagent la faveur du public : l'illustration sage et la folle, celle qui accepte toutes les règles bourgeoises et celle qui n'obéit même pas à celles du bon sens. Il ne faut pas être bien vieux pour se rappeler le temps où les deux illustrateurs du présent livre travaillaient pour la gravure, étaient interprétés à l'eau-forte. Ont-ils gagné ou perdu à la fidélité de l'impression mécanique?

A. R.

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1894.

I. — ARCHÉOLOGIE.

Mélanges d'archéologie gallo-romaine, par J.-Adrien Blanchet, sous-bibliothécaire au département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. 1er fascicule. In-8°, p. 1 à 61 et 5 planches. Angers, imp. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux.

Les Divinités de la victoire en Grèce et en Italie, d'après les textes et les monuments figurés; par André Baudrillart. In-8°, avec figures. Paris, lib. Thorin et fils.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome (fascicule 68).

L'Archéologie, son domaine et son influence sur les progrès matériels et moraux du XIXe siècle, par Auguste Nicaise, membre associé de la Société de statistique de Paris. In-8°, Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie.

Une matrice de plaque de cheminée au XVIIe siècle; par Mgr X. Barbier de Montault, membre de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-8°, Montauban, imp. Forestié.

Extrait du *Bulletin archéologique du Tarn-et-Garonne.*

Une méprise archéologique. Les Puits funéraires; par A.-F. Lièvre. In-8°, 39 p., Poitiers, imp. Blais, Roy et Cie; lib. Blancher; lib. Druinaud.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest* (t. 16, 1893).

Les Tumuli du Caucase fouillés par M. le professeur Samokwassoff et leur rapport avec ceux du département de la Charente; par le comte Louis de Fleury. In-8°, Angoulême, imp. Chasseignac; lib. Coquemard.

Mélanges d'archéologie et d'épigraphie; par Albert Dumont, membre de l'Institut. Réunis par Th. Homolle, et précédés d'une notice sur Albert Dumont par L. Heuzey, membre de l'Institut. In-8°, avec de nombreuses figures dans le texte et un portrait de l'auteur. Toulouse, imp. Chauvin et fils; Paris, lib. E. Thorin.

Note sur un triens mérovingien découvert à Blagnac (près Toulouse) en octobre 1893; par Emmanuel Delorme, de la Société archéologique du midi de la France. In-8°, Toulouse, imp. Chauvin et fils.

Notes sur les anneaux mérovingiens du Musée de Genève. Lettre sur deux inscriptions romaines; par J. Mayor. In-8°, avec figures, Angers, imp. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux.

Notes sur quelques temples de Basse-Normandie; par Émile Travers. In-8°, Caen, Delesques.

Extrait du Compte rendu du cinquante-huitième Congrès archéologique de France, tenu en 1891 à Besançon.

Note sur une basilique chrétienne du Kef; par le lieutenant Ch. Denis. In-8°, 4 p., avec figures et plan. Angers, imp. Burdin et Cie, Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique* (année 1892).

Seconde note sur les reliques de saint Patrice et de sainte Brigide conservées jadis à Issoudun (Indre); par Émile Chénon, agrégé à la Faculté de droit de Paris. In-8°, Rennes, imp. Simon.

Note sur une barque monoxyle découverte dans le Cher; par M. Buhot de Kersers. In-8°, 3 p. Angers, imp. Burdin et Cie, Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique* (année 1882).

Le Trésor de la cathédrale de Tulle (Corrèze); par X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8°, avec figures, Tulle, imp. Crauffon.

Catalogue du Musée de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'Or. In-4°, 389 pages et 25 planches, Dijon, imp. Jobard; lib. Lamarche.

Exploration archéologique dans la région sud-est de Sbéitla (Tunisie); par M. de Lespinasse-Langeac. In-8°, Angers, imp. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique* (année 1893).

Apollon de Tralles; par M. André Joubin. In-8°, 4 p. et phototypie. Angers, imp. Burdin et Cie, Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Étude sur les carrelages au Moyen Age; par L. Max-Werly, associé correspondant national de la Société des antiquaires de France. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*.

Note sur une statuette-applique de la Vierge en émail champlevé; par M. Bourdery. In-8°, Angers, imp. Burdin et Cie, Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique* (année 1893).

Materialy po arkheologii vostotchnykh goubernii Rossii. I, pod redaktsiei D. Anoutchina. In-4°, Moskva, Lisser.

Hieroglyphic Bibles: their origin and history; by W.-A. Clowston. And a new hieroglyphic Bible told in stories, by Frederick A. Laing. In-4°, Glasgow, D. Bryel.

Die Götter der Germanen oder vom Edda-rausch des Skandinavier. Von G.-Aug. B. Schierenberg. In-8°, Detmold, Schenk.

Die Enthauptung der Medusa. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Malerei Von Dr. Georg Loeschke. In-4°, Bonn, F. Cohen.

Notes on antiquities in Ramannadesa, by major R.-C. Temple. In-4°, Bombay, Education society's steam Press

Barbier de Montault. Il calice di Gian Galeazzo Visconti a Monza. In-4°, Roma, Unione cooperativa editrice.

Estr. dall' *Archivio storico dell' arte*, VII, 2.

Aureli. Sistemazione della piazza Colonna col projetto Nitocri. In-4°, Roma, Folchetto.

Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra. Publiés avec une introduction critique par Franz Cumont. In-8°, Bruxelles, Lamertin.

Skylla und Charybdis in der Literatur und Kunst der Griechen und Römer. Von Otto Waser. In-8°. Zürich, Schulthess.

Mythologisch-archäologische Monographie.

Das Kreuz von St-Trudpert. Eine alamannische Nielloarbeit, von Marc Rosenberg. In-4°, Freiburg i. B., Herder.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE

Histoire générale des Beaux-Arts; par Roger Peyre, professeur agrégé d'histoire au collège Stanislas. Ouvrage contenant un grand nombre d'illustrations d'après les œuvres les plus célèbres. In-18 jésus, Villefranche-de-Rouergue, impr. Bardoux. Paris, lib. Delagrave.

Armorial de la recherche, de Didier Richier (1577-1581). Précédé d'une notice par Raymond des Godins de Souhesmes, secrétaire de la Société d'archéologie lorraine. In-8°, Nancy, imp. et libr. Crépin-Leblond.

L'Art byzantin dans l'Italie méridionale; par Charles Diehl, ancien membre des Écoles françaises de Rome et d'Athènes, professeur à la Faculté des lettres de Nancy. In-8°, 269 p., Paris, imp. Moreau et Cie; lib. de l'Art.

Bibliothèque internationale de l'Art.

Historia del arte; por Augusto Font. Traducción castellana de Ricardo Asensio. In-8°, 190 p. con grabados. Paris, imp. y lib. Garnier hermanos.

L'Art idéaliste et mystique. Doctrine de l'ordre et du Salon annuel des Rose ✝ Croix; par le sar Peladan. In-18 jésus, 283 pages, Tours, imp. Deslis frères, Paris, lib. Chamuel.

Albums-Manuels d'histoire de l'art. L'Antiquité; par Gaston Cougny, professeur d'histoire de l'art dans les écoles municipales de Paris. Ouvrage illustré de 215 gravures, conforme aux programmes officiels et au catalogue de reproductions d'œuvres d'art adopté pour l'enseignement de l'histoire de l'art dans les lycées et colléges. In-4°, Mesnil, imp. Firmin-Didot et Cie, Paris, lib. de la même maison.

Esquisse du mouvement historique et archéologique dans la Mayenne; par l'abbé A.-F. Anis, membre de la Société historique et archéologique du Maine. In-8°, Paris, lib. Picard et fils.

Congrès bibliographique du Mans.

Les Maisons-types dans les cantons de Patay, de Meung-sur-Loire, de Beaugency et de Cléry (Loiret); par M. André Arnoux. In-8°, Angers, imp. Burdin et Cie.

Extrait du *Bulletin du Comité des travaux historiques* (année 1894).

L'Art indo-chinois; par Albert de Pouvourville (Matgioi). In-8°, avec gravures, Paris, imp, et lib. May et Motteroz.

Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.

Jérusalem et les sanctuaires de la Judée; par Augustin Albouy. Ouvrage illustré de nombreuses gravures d'après Alexandre de Bar et Matthieu. In-4°, Paris, lib. de la même maison.

Titre rouge et noir.

Le Vendômois. Épigraphie et Iconographie; par le marquis de Rochambeau, correspondant du ministère de l'Instruction publique pour les travaux historiques. In-8°, Paris, Champion.

Renaissance and modern Art. By Goodyear. In-8°. Meadville, Flood.

Bokbinderifirman F. Beck och Son, 1843-1893. In-8°. Stockholm, Iduns tryckeri Aktubolag.

Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Von Paul Weber. In-8°, Stuttgart, Ebner und Seubert.

Was uns die Kunstgeschichte lehrt, von Karl Woermann. 3e verbesserte Auflage. In-8°, Dresden, L. Ehlermann.

Tell el Amarna. By W. M. Flinders Petrie. With chapters by A. H. Sayce, F. Ll. Griffith, and F. C. J. Spurrell. In-4°, London, Methuer.

Ausgefuehrte Bauten von Johannes Otzen. In-fol. Berlin, E. Wasmuth.

Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums. In-8°, Basel, R. Reich.

Geschiedenis der Grieken, door Dr. J. J Doesburg. In-8°, Amsterdam, N. J. Boon.

Grundriss der Kunstgeschichte. Von Friedrich Freiherrn Goeler von Ravensburg. In-8°. Berlin, C. Duncker.

Kulturgeschichte der Kreuzzüge. Von Dr. Otto Henne am Rhynn. In-8°, Leipzig, P. Friesenhahn.

(Illustrierte Bibliothek der Kunst-und Kulturgeschichte.)

Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gothischen und spätern Kunstepochen von R. Forrer, 57 Tafeln, 132 Abbildungen. In-4°, Strassbourg, imp. de l' « Aktiengesellschaft Konkordiain » Bühl (Baden).

Strassburg und seine Bauten. In-8°, Strassburg, K. J. Trübner.

La Psicologia dell'arte nella Divina Commedia, da Luigi Leynardi. In-8°, Torino, E. Loescher.

Bilder aus der Kunstgeschichte, von Dr. Gustav Leithäuser. In-8°, Hamburg, J. F. Richter.

Pain, Pleasure, and Æsthetic, an essay concerning the psychology of pain and pleasure, with special reference to Æsthetic. By Henry Rutgers Marshall. In-8°, London, Macmillan.

Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800-1850. Von Alfred Lichtwark. In-4°, München, F. Bruckmann.

Handbuch der Gemäldekunde. Von Theodor von Frimmel. In-8°, Leipzig, Weber.

Einführung in die Kunstgeschichte, von Richard Graul. 3e Auflage. In-8°, Leipzig, E. A. Seemann. (Avec un atlas in-4°.)

Rainero. La Scuola d'arte applicata. Appunti e proposte. In-8°, Torino, Paravia.

Venturi. L'arte emiliana. (Al Burlington fine-arts Club di Londra.) In-4°, Roma, Unione cooperativa editrice.

Estr. dall' *Archivio storico dell'arte*, VII, 2.

Conti. Giorgione, studio. In-4°, Firenze, Alinari.

Con tavola.

Tesorone. Alfonso Casanova e l'opera da lui fondata. In-4°, Roma, Malcotti.

Estr. dall'*Italia artistica e industriale*. Anno 1°, fasc. 3.

Württembergische Künstler in Lebensbildern von Dr August Wintterlin. In-8°, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte, I. In-8°, Strassburg, J. H. Ed. Heitz.

Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes in España de Don Juan Agustín Cean Bermúdez, compuestas por el conde de la Viñaza. In-8°, Madrid, tip. de los Huérfanos. Tomes I, IV.

Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart von Wilhelm Lübke. In-4°, Stuttgart, Ebner und Seubert.

Kritische Aufsätze über Kunst, Litteratur und Theater. Von Titus Ullrich. In-8°, Berlin, Gaertner.

Anselmi Anselmo. Due nuovi pittori cinquecentisti, Pergentile e Venanzo da Camerino. In-4°, Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice.

Estr. dall'*Archivio storico dell'arte*. Anno VII fasc. 2.

III. — PEINTURES

Musées. — Expositions.

Le Musée du Luxembourg; par Léonce Benedite, conservateur du Musée national du Luxembourg. In-4°, avec gravure et 5 planches hors texte. Paris, imp. Schmidt; lib. L. Baschet.

L'ouvrage complet en 12 livraisons.

Catalogue des peintures du Musée de Soissons; par Emile Collet, conservateur du musée. In-16, Soissons, imp. du Soissonnais.

Étude historique sur un tableau flamand (inédit) du XVe siècle appartenant aux collections de M. Paul Arbaud, à Aix; par Gustave Bayle. In-4°, Avignon, imp. Chapelle.

La peinture en Europe. Florence; par Georges Lafenestre, de l'Institut, conservateur des peintures au Musée national du Louvre, et Eugène Richtenberger. In-16, XIV-386 p. et 100 reproductions phototypiques. Paris, imp. et lib. May et Motteroz.

Le Musée du Luxembourg; par Léonce Benedite, conservateur du Musée national du Luxembourg. In-4°, Paris, lib. L. Baschet.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins et pastels exposés au château national de Saint-Germain-en-Laye, le 1er juillet 1894. In-16, Saint-Germain-en-Laye, imprimerie Krantz.

Salon de 1894. Ouvrage d'art de grand luxe, contenant 100 planches en photogravure Goupil et Cie et une planche en couleur. Texte par Roger-Milès, Boussod, Valadon et Cie, imp.-édit., Paris.

Le Salon de 1894 sera publié en 12 livraisons. Prix de la souscription sur vélin : 60 francs.

Catalogue de l'exposition d'art décoratif et industriel lorrain en juin-juillet 1894 à Nancy. In-16, Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie.

Description des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, miniature, dessins et pastels exposés dans les salles du Musée de Versailles du 3 juillet 1894 au 30 septembre 1894. In-16, Versailles, imp. Cerf et Cie.

Société des amis des arts du département de Seine-et-Oise.

Les Arts décoratifs en Lorraine. Notice sur l'exposition de la salle Poirel (juillet 1894), par Emile Badel, professeur à l'Ecole professionnelle de l'Est. In-16, Nancy, imp. Voirin et Kreis.

Le Salon des Champs-Elysées (1894), par Camille Le Senne. In-4° à 2 colonnes, Paris, imp. Kugelmann.

Le Nu au Salon de 1894 (Champs-Elysées), par Armand Silvestre. In-8°, avec gravures et 32 reproductions en phototypie, Paris, imp. et lib. Bernard et Cie.

Le Nu au Salon de 1894 (Champ-de-Mars); par Armand Silvestre. In-8°, avec gravures et 32 reproductions en phototypie. Paris, imp. et lib. Bernard et Cie.

15e volume de la collection.

Catalogue de l'exposition de Marie-Antoinette et son temps. Préface par M. Germain Bapst. In-8°, avec gravures, Paris, imp. Chamerot et Renouard.

Essais sur l'histoire de la peinture française, par Ph. de Chennevières. In-8°, Paris, 44, quai des Orfèvres.

Catalogue illustré de la deuxième exposition de la réunion de peintres et sculpteurs de chevaux, sous le patronage de la Société hippique française. In-8°, Paris, imp. et lib. Pairault et Cie.

Concours hippique de Paris (1894), palais de l'Industrie.

Salles des portraits de l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts (directeurs, professeurs, membres du conseil supérieur d'enseignement). Notice sur cette collection et son développement du 1er janvier au 31 décembre 1893; par M. Henry Jouin, secrétaire de l'Ecole. In-16, Paris, imp. Nationale.

Le Musée Plantin-Moretus à Anvers, texte par Max Rooses. In-fol., Bruxelles, Lyon-Claesen.

Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums. In-4°, Basel, R. Reich.

Die Columbische Welt-Ausstellung, Chicago, 1893. Geschichte und Beschreibung. (Deutsche ausgabe). Herausg. von Hermann Hillger. In-fol. Chicago, Columbian History C^o.

Opis sevrskago farforovago serviza sobraniia grafa Nik. Petrovitcha Cheremeteva. Sostavil A. A. Karbonier. In-8°, Saint-Pétersbourg.

Elenco dei quadri della regia pinacoteca di Parma. In-8°, Parma, Battei.

Secco-Suardo. Il Ristauratore dei dipinti. In-8°, Milano, Hoepli.

I. Del risarcimento.
II. Del trasporto dei dipinti non murali.
III. Della foderatura.
IV. Pulimento dei dipinti.
V. Delle vernici.

Catalogue of pictures, marbles, bronces, antiquities. In-8°, Rome, Forzani.

Die Landschaftsmalerei bei den Niederländern im XVI Jahrhundert. Von Reinhold von Lichtenberg. In-8°, Paris, Klincksieck.

Etudes sur la peinture de paysage dans les Pays-Bas au XVIe siècle.

Ricci Maria. Di alcuni dipinti della scuola di Raffaello nel convento de' padri domenicani in Rieti. In-8°, Rieti, Petrongari.

Musée royal de Bruxelles. Tableaux anciens. Ecoles flamande et hollandaise. Epoque gothique et Renaissance. Ecoles allemande, espagnole et italienne. Reproductions publiées par Jules de Brauwere. In-4°, Bruxelles, Huysmans.

IV. — SCULPTURE

Architecture et sculpture. France, Pays-Bas, Italie, Espagne. Documents sur les styles du IXe au XIXe siècle. 100 planches par année, avec table analytique, publiées et dessinées par L. Noé. Paris, imp. lithog. Vieillemard et fils; Aulanier, édit.

Le style gothique et le déambulatoire de Morienval, à propos de deux articles de M. Anthyme Saint-Paul; par C. Enlart. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes (t. 55, 1894).

Le tombeau de Duguesclin au Puy-en-Velay; par Chiron du Brossay. In-8°, Vannes, imp. Lafolye.

Extrait de la Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou.

Der Apollo vom Belvedere. Von Hermann Freericks. In-8°, Paderborn, F. Schöningh.

Die Bronzezeit in Böhmen von Heinrich Richly. In-fol. Wien, A. Hölder.

V. — ARCHITECTURE

L'Architecture gothique; par R. de Lasteyrie, membre de l'Institut. In-8°, 15 planches, Caen, imp. Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (année 1893).

Les architectes de la cathédrale de Reims: par M. Louis Demaison, correspondant du comité des travaux historiques à Reims. In-8°, Paris, imp. Nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1894).

Les églises romanes et l'architecture religieuse dans le Jura; par l'abbé P. Brune. In-8°, Caen, imp. et lib. Delesques.

Œuvres (les) d'art dans les églises et chapelles d'Avignon. In-16, Avignon, imp. et lib. Seguin.

Description de la cathédrale de Reims, à l'usage des visiteurs. In-16, avec gravures. Reims, imp. Monce.

Grand prix d'architecture : Une école des arts et manufactures. Premier grand prix, M. Recoura : Plan; Façade; Coupe. Paris, photographie Pourchet.

L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle; par Eugène Lefèvre-Pontalis, ancien élève de l'École des chartes. Première partie. In-4°, Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

L'architettura moderna alla prima esposizione italiana di architettura, Torino, 1890. In-4°, Torino, Camilla e Bertolero.

L'architettura nella storia e nella pratica. In-4°, Milano, Vallardi.

I. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti.

II. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani.

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, von Wilhelm Vöge. In-8°, Strassburg, J. H. Ed. Heitz.

Manuale dell' architetto, compilato sotto la direzione dell' ing. architetto Daniele Donghi. In-8°, Torino. Unione tipografico-editrice.

Rotta. Manuale architettonico. In-8°, Milano, Agnelli.

Die Theater Wiens. I. Das neue k. k. Hofburgtheater als Bauwerk mit seinen Sculpturen und Bilderschmuck. Von Joseph Bayer. In-fol., Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Strassburg und seine Bauten, herausgegeben vom Architekten-und Ingenieur-Verein für Elsass-Lothringen. Mit 655 Abbildungen im Text, 11 Tafeln und einem Plan der Stadt Strassburg. In-8°, Strasbourg, K. J. Trübner.

Boni. Il duomo di Parenzo ed i suoi mosaïci. In-4°, Roma, Unione cooperativa editrice.

Estr. dall' *Archivio storico dell' arte*, VII, 2.

Tyroler Burgen, von Paul Clemen. In-8°, Wien, Braumüller.

Soto. Recuerdos Arqueológicos de Álava. La basílica de Santa María de Estibaliz. In-8°, Madrid, Murillo.

Colección de articulos publicados en el periodico « La Libertad ».

Architectur der Niederlande, von Krook. In-fol. Leipzig, Baumgaertner.

L'Autel de Salazar, dans l'église paroissiale et métropolitaine de Sens; par l'abbé E. Chartraire. In-8°, Sens, Duchemin.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Sens*.

La cathédrale de Saint-Claude, par le R. P. dom Hippolyte Dijon. In-8°, Lons-le-Saulnier, Martin.

Styl-lehre der architektonischen Formen des Alterthums... Von Aloïs Hauser, 3e Auflage. In-8°, Wien, A. Hölder.

VI. — GRAVURE

La Photogravure sans photographie; par l'abbé J. Ferret, curé de Bobigny (Seine). In-18 jésus, Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars et fils.

Bibliothèque photographique.

Traité raisonné du dessin graphique; par A. Schneider-Aubrion. Première partie : Instructions et conseils sur l'exécution des épures graphiques (préparation aux écoles du gouvernement et aux professions de la construction), 2e édition. In-4° à 3 col. Nancy, impr. Voirin et Kreis.

Iconographie des fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian, avec une étude sur l'iconographie antique; par Eugène Lévêque. In-8°, avec un album de 104 héliogravures de Boussod et Valadon tirées en sanguine. Paris, libr. Flammarion.

A propos d'un livre d'heures de la « collection Spitzer ». Notice sur Catherine de Choiseul et Ursule de Saint-Astier, réformatrices de l'abbaye de Saint-Maur de Verdun; par Mlle Buvignier-Cloüet. In-8°, Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société d'Archéologie lorraine* (année 1894).

La Gravure en pierres fines, camées et intailles, par Ernest Babelon, conservateur du département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. In-8°, 320 p. avec grav., Paris, imp. et lib. May et Motteroz.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Ueber die Miniaturen in vier französischen Handshcriften des XV und XVI Jahrhunderts. Von Herm. Varnhagen. In-4°, F. Junge.

The Art of illustration. By Henry Blackburn. In-4°, London, W. H. Allen.

Tennyson and his Pre-raphaelite illustrators. A book about a book. by George Somes Layard, with several illustrations. In-8°, London, Elliot Stock.

Il Paradiso dantesco nei quadri miniati e nei bozzetti di Giulio Clovio pubblicati sugli originali da Giuseppe Cozza-Luzi. In-fol., Rome, tipographia sociale.

Musée royal d'Anvers. Reproduction des principaux tableaux anciens. In-4°, Ixelles-Bruxelles, Huysmans.

Publication de M. Jules de Brauwere.

Nerino. Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi et moderni, posseduta dalla galleria degli Uffizi di Firenze, compilato ora per la prima volta. In-8°, Roma, Bencini.

Ministero della publica Istruzione. Indici e cataloghi, n° XII.

Collection de 47 vues de Genève et des environs. In-4°, Genève, Georg.

Dessins publiés par l'Association des intérêts de Genève.

Christliche Ikonographie. Von Heinrich Detzel. In-8°, Freiburg, Herder.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES

Couleurs et Vernis; par Georges Halphen, ingénieur chimiste. In-18 jésus, 394 p. avec 29 fig., Angers, imp. Burdin et Cie. Paris, lib. J.-B. Baillère et fils.

Encyclopédie de chimie industrielle et de métallurgie.

Cours élémentaire de dessin linéaire et d'arpentage; par A. Boyer. In-12, Paris, imp. et lib. Larousse.

Notions de perspective; par Daniel Alaux, élève de l'École nationale des beaux-arts de Paris. In-16. 16 pages avec fig., Bordeaux, imp. Delmas.

La Vie artistique; par Gustave Geffroy. Préface de l'auteur, pointe sèche d'Auguste Renoir. 3e série : Histoire de l'impressionisme. Avant-propos, Claude Monet, Camille Pissaro, Auguste Renoir, Edouard Manet, Edgar Degas, Jean-François Raffaelli, Jean-Louis Forain, Paul Cézanne, Berthe Morisot, Marie Bracquemond, Marie Cassatt, Alfred Sisley, Armand Guillaumin, Gustave Caillebotte, Georges de Bellio, Salon de 1893. In-18. Paris, imp. P. Dupont, lib. Dentu.

Les Arts de l'ameublement. La Verrerie; par Henri Havard, inspecteur des beaux-arts. Avec 130 illustrations par B. Mélin. In-8°, Villefranche-de-Rouergue, impr. Bardoux. Paris, lib. Delagrave.

Titre rouge et noir. Il a été tiré 100 exemplaires sur japon des manufactures impériales, numérotés et signés.

Les Vitraux nouveaux de l'église Notre-Dame-de-Mayenne; par J. Raulin, avocat. Photogravures d'après les cartons de Ch. Champigneulle, de Paris; dessins de J. Raulin fils. In-8°, Laval, imp. et lib. Goupil.

Les Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIe siècle. In-fol., Bruxelles.

Die Kriegswaffen. Von August Demmin, 4e Auflage. In-8°, Leipzig, P. Friesenhahn.

Baccelli et ses lois, par Adamo et Yocca. In-8°, Rome, soc. typogr. Dante Alighieri.

Carletti Rainero. Le leggi dell' arte decorativa. Saggio di studì. In-8°, Parma, Ferrari.

Die Waffensammlung des Herrn. Richard Zschille. Text von R. Forrer. In-fol., 2 vol., Berlin, E. Mertens.

Die Dekorationsmalerei. Herausg. von Karl Eyth und Franz Sales Meyer. In-4° avec album, Leipzig, Seemann.

Mittheilungen aus dem provinzial-Museum der Provinz Sachsen zu Halle von Julius Schmidt. In-8°, Halle, Otto Hendel.

VIII. — NUMISMATIQUE

Mélanges de numismatique et d'histoire. Une curieuse médaille de Geoffroy la Grand'Dent et l'ancienne famille de Lusignan; par Charles Farcinet, ancien chef de bureau du personnel administratif des décorations et médailles au ministère de l'Intérieur, membre correspondant de la Société des antiquaires de France. In-8°, avec grav. Vannes, imp. et lib. Lafolye. Fontenay-le-Comte, aux bureaux de la Revue du Bas-Poitou, rue Benjamin-Fillon.

Extrait de la *Revue du Bas-Poitou.*

Les monnaies de Nîmes; par G. Amardel. In-8°, Narbonne, imp. Caillard.

Extrait du *Bulletin de la commission archéologique de Narbonne* (2e semestre 1894).

Sur les deniers d'or à la reine et au mantelet; par Louis Blancard. In-8°, Marseille, imp. Barlatier et Barthelet.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille.*

Les dernières monnaies frappées à Montélimar; par Roger Vallentin. In-8°, Valence, imp. Céas et fils.

Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme.*

La Numismatique du Vermandois; par Ch. Derome. In-8°, Saint-Quentin, imp. Poette.

Extrait du t. 11 (4e série) des *Mémoires de la Société académique de Saint-Quentin.*

De l'usurpation dans le monnayage féodal: par M. de Vienne. In-8°, Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas.*

Encore une singulière découverte. D'où vient le nom de Napoléon et celui de Bonaparte. Les deux noms alliés ensemble depuis deux mille cinq cents ans, prouvé par un grand nombre de monnaies gauloises de l'ouest de la France et de l'île d'Albion; par E. Letellier, antiquaire. Petit in-8°, Paris, imp. Pichon.

Description d'une partie de la trouvaille d'Amersfoort; par Th.-M. Roest In-8°, Bruxelles, Goemaere. (617 monnaies en or et 339 en argent.)

Monnaies découvertes dans le cimetière franc de Ciply (Hainaut); par Georges Cumont. In-8°, Bruxelles, Goemaere.

Extrait de la *Revue de Numismatique.*

Monnaies et deneraux de Flandre; par le Vte Baudoin de Jonghe. In-8°, Bruxelles, Goemaere.

Sou d'or barbare trouvé en Frise; par Mlle Marie de Man. In-8°, Bruxelles, Goemaere.

Extrait de la *Revue belge de numismatique.*

Médaille religieuse de Notre-Dame de Bon-Secours à Bruxelles; par Alphonse de Witte. In-8°, Bruxelles, Goemaere.

Extrait de la *Revue belge de numismatique.*

Documents numismatiques concernant l'atelier monétaire de Namur, des archives secrètes de l'Etat, à Munich. In-8°, Bruxelles, Goemaere.

Publiés dans la *Revue belge de Numismatique*, par J.-V. Kull.

Coins and medals. Their Place in History and Art. By the authors of the british Museum official Catalogues. Edited by Stanley Lane-Poole. Third edition, revised. In-8°, London, Elliot Stock.

With numerous Illustrations.

Contremarque appliquée sur des monnaies d'argent espagnoles et hispano-américaines dans les Pays-Bas méridionaux durant la seconde moitié du XVIIe siècle, par Alphonse de Witte. In-8°, Bruxelles, Goemaere.

IX. — PHOTOGRAPHIE

La Photographie en montagne; par Eug. Trutat, directeur du Musée d'histoire naturelle de Toulouse. In-18 jésus, avec fig. et planche. Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars et fils.

Bibliothèque photographique.

Traité pratique raisonné de photo-miniature suivant le procédé diptyo-coloris de la revue artistique « la Miniature »; par Abel C. 2e édition, revue et augmentée. In-18 jésus, VI-105 p., Paris, imp. Bolbach.

Sépia-photo et Sanguine-photo; par A. Rouillé-Ladevèze, de la Société photographique de Touraine. In-18 jésus, 33 p. avec fig. Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars et fils.

Bibliothèque photographique.

Traité pratique de photographie. Eléments complets; Perfectionnements et Méthodes nouvelles; par Geymet. 4e édition, revue et augmentée par Eug. Dumoulin In-18 jésus, Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars et fils.

Bibliothèque photographique.

La Perspective en photographie; par R. Colson, capitaine du génie, répétiteur de physique à l'École polytechnique. In-18 jésus, avec fig., Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars et fils.

Bibliothèque photographique.

L'Art photographique dans le paysage (étude et pratique); par A. Horsley Hinton. Traduit de l'anglais par H. Colard. In-8° avec grav., Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars et fils.

Bibliothèque photographique.

La Photographie instantanée par le photosphère. Traité pratique de photographie instantanée, à l'usage des amateurs. 3e édition. In-8°, Paris, imp. Mouillot.

X. — CURIOSITÉS

Le costume féminin depuis l'époque gauloise jusqu'à nos jours; par Montaillé. T. 1er, allant jusqu'à la fin du règne de Louis XVI Dessins de Saint-Elme Gautier Grand in-16, Paris, imp. et lib. G. de Malherbe.

L'Eucharistie dans les arts dans l'ancienne province de Champagne, rapport de M. le chanoine Cerf au congrès eucharistique de Reims. In-8°, Reims, imp. Monce.

Catalogue illustré de tous les timbres-poste émis depuis 1840 jusqu'à 1894, avec leurs dates d'émission, filigranes, dentelures, et leurs prix de vente; par Victor Robert. Ouvrage précédé d'une préface sur les filigranes par le docteur Legrand. 2e édition, revue et considérablement augmentée. In-8°, Nantes, imp. Grimaud.

Le Théâtre antique d'Orange et ses représentations modernes; par Antony Réal fils. Préface de M. Paul Bosq, avec le Salut à la Provence, paroles et musique de M. Antony Réal. In-18 jésus, Paris, imp. Duc; lib. Lemerre.

Armorial du premier Empire. Titres, Majorats et Armoiries concédés par Napoléon Ier; par le vicomte A. Révérend, directeur de l'Annuaire de la noblesse de France. T. 1er (Lettres A, B, C). Grand in-8°, Paris, imp. Schmidt.

Le Théâtre-Français pendant la Révolution (1789-1799); par Henri Lumière. Avec plusieurs lettres inédites de Talma. Lettre-préface de M. Jules Claretie, de l'Académie française. In-18 jésus, Paris, imp. P. Dupont; lib. Dentu.

Autour d'une vitrine. Etude et Description d'objets ayant appartenu à Marie-Antoinette, Louis XVI et à la dauphine Marie-Thérèse de France. In-18, Châlons, imp. Thouille.

Collection Auguste Nicaise.

Artistes et bourgeois, 24 compositions par Jossot. Avec préface de Willy. In-8°, Paris, lib. Boudet; Tallandier.

Il a été tiré 24 exemplaires, numérotés de 1 à 24, sur papier impérial des manufactures du Japon, contenant une suite à part de tous les dessins imprimés sur papier chine. Chaque exemplaire est accompagné de 2 dessins originaux de Jossot.

Chansons populaires recueillies en Franche-Comté; par Charles Beauquier. In-8°, avec musique, Besançon, imp. Dodivers; Paris, lib. Lechevalier; lib. Leroux.

Les Armoiries de la ville du Mans; par Jules Chappée. In-8°, 15 pages avec figures, Mamers, imp. et lib. Fleury et Dangin.

Icono-Mono-Bibliographie des petits formats in-24 du XVIIIe siècle. Collection de Lyon, avec copie inverse de ses gravures en parallèle à l'édition similaire dans la collection rivale dite de Cazin. In-18, Paris, imp. Noblet; lib. Corroënne.

Les Accouchements dans les beaux-arts, dans la littérature et au théâtre; par G.-J. Witkowski. In-8°, Paris, lib. Steinheil.

Guide de l'amateur de porcelaines et de faïences (y compris grès et terres cuites). Collection complète des marques de porcelaines et de faïences connues jusqu'à présent; par le Dr J.-G.-Th. Graesse, 8e édition considérablement augmentée, par F. Jaennicke. In-8°, Dresde, G. Schönfeld.

Spanien in Wort und Bild. In-fol., Würzburg, Leo Woerl.

Gotta'scher Musen-Almanach. Herausgegeben von Otto Braun. In-8°, Stuttgart, Gotta'sche Buchhandlung.

The Godman collection. Persian ceramic art belonging to Mr. F. Ducane Godman. By Henry Wallis. In-fol., London.

Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preussen und seiner Gemahlin Anna Maria. Bearbeitet von P. Schwenke und K. Lange. In-4°, Leipzig, Hiersemann, 1894.

Ein Beitrag zur Geschichte der Königlichen Theater in München. Von Max von Perfall. In-8°, München, Piloty und Löhle.

Risounki sniatyé s dvoukh dosok vieux sèvres. Opisal A. Karbonier. In-8°, St-Peterbourg, tip. A. Benke.

Jan H. Junius. Heraldick. In-8°, Amsterdam, F. Muller et Cie.

XI. — BIOGRAPHIES

Benvenuto Cellini; par Emile Molinier. Grand in-8°, 96 p. avec 22 grav. dans le texte et 5 grav. hors texte. Paris, imp. Moreau et Cie; lib. de l'Art.

Titre rouge et noir.

Bernard Palissy (l'homme, l'artiste, le savant, l'écrivain) ; par Ernest Dupuy. In-18 jésus, Paris, lib. Lecène, Oudin et Cie.

Nouvelle Bibliothèque littéraire.

Henry de Triqueti, sculpteur et critique d'art (1804-1874) ; par P. A. Leroy. In-8°, Orléans, imp. Morand ; lib. Herluison.

Tiré à 25 exemplaires.

Etude sur Meissonier. Discours de réception d'Alphonse Moutte. In-8°, Marseille, imp. Barlatier et Barthelet.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille.*

Notice biographique sur Alphonse Vallot, peintre et archéologue ; par Ed. Thomas-Marancourt. In-8°, Fontainebleau, imp. Bourges.

Peintres célèbres du XIXe siècle ; par C. de Beaulieu. 2 vol. In-8°. T. 1er, 311 p. ; t. 2, 305 p. Bar-le-Duc, imp. Saint-Paul. Paris, lib. Bloud et Barral.

James Pradier. Anecdotes ; par Henry Jouin. In-8°, 35 p. Paris, imp. May et Motteroz ; libr. de la Nouvelle Revue, 18, boulevard Montmartre.

Extrait de la *Nouvelle Revue* du 1er août 1894.

Discours de M. Paul Dubois, de l'Institut, directeur de l'Ecole des beaux-arts, aux funérailles de M. Edmond Guillaume. In-4°, Paris, imp. nationale.

Ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts.

Études sur quelques artistes originaux ; par Léon Maillard. I. : Henri Boutet, graveur et pastelliste. Petit in-4°, III-119 p. et grav. dans le texte et hors texte. Paris, imp. Chamerot et Renouard.

Les artistes belges contemporains ; par de Tacyl. In-8°, Bruxelles, Castaigne.

Hans Sachs und seine Zeit. Von Rudolph Genée. In-8°, Leipzig. Verlagsbuchhandlung von Weber.

Mit 166 in den Text gedruckten Abbildungen.

Anselme Feuerbach. Sein Leben und seine Kunst. Dargestellt von Julius Allgeyer. In-8°, Bamberg, Buchner.

Quarto centenario dalla nascita di Antonio Allegri detto il Correggio. Ricordo dello Studio artistico Chimera. In-8°, Parma, Battei.

Rembrandt. Von H. Knackfuss. In-8°, Bielefeld, Velhagen u. Klasing (Künstler Monographien).

Raffael. Von H. Knackfuss. In-8°, Bielefeld, Velhagen u. Klasing (Künstler-Monographien).

Dürer und Holbein der Jüngere. Von H. Knackfuss. In-8°, Bielefeld, Velhagen u. Klasing (Künstler-Monographien).

Rembrandt. Erstlingswerke : Kreuzabnahme. — Lesender Mönch, aufgefunden und besprochen, von Ludwig Keim. In-4°, Wien, Spielhagen und Schurich.

Ricci Corrado. Il Correggio. In-8°. Bologna, Zanichelli.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Nord photographe (le), bulletin mensuel des sociétés photographiques de la région, 1re année, n° 1. In-8°, 8 pages. Orchies, imp. Dubois-Crépin ; Lille, 116, rue de l'Hôpital-Militaire.

Plume et Crayon, journal artistique et littéraire, paraissant tous les mois, 1re année, n° 1. In-f°, à 3 col., 4 pages. Paris, imp. de Plume et Crayon ; 124, rue Rambuteau.

Ymagier (l'), paraît tous les trois mois. N° 1. In-4°, 68 p., Paris, imp. Renaudie, 9, rue Varennes.

PAULIN TESTE.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1894

TRENTE-SIXIÈME ANNÉE. — TOME DOUZIÈME. — TROISIÈME PÉRIODE

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIEME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON

Le gérant : G. ROUX.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie